

**Pinczés István**

**„4D Ro” analógiájú  
művészi hatáskeresők vek-  
torizációja**

**Samuel Beckett**  
*Waiting for Godot*  
című  
tragikomédiájában

Doktori (DLA) értekezés

Témavezető tanár:  
Prof. Dr. Géher István egyetemi tanár

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola  
Budapest  
2009



**Pinczés István**

**„4D Ro” analógiájú  
művészi hatáskereső vektorizációja  
Samuel Beckett *Waiting for Godot*  
című tragikomédiájában**

**Szöveg és rendezés: a szövegközpontú drámaértelmezés  
mint a rendezői koncepció kialakításának alapja**

*Két Akárki Valakire várva – a „lap”-ról a „deszká”-ra:  
a francia és az angol szövegváltozat komparatív felmérése,  
az angol szöveg fordítása, jelalapú értelmezése,  
a modernkori moralitásjáték rendezői koncepciójának kialakítása  
– különös tekintettel a négydimenziós Rorschach-teszt analógiájú  
művészi hatáselemek jelhálós vektorizációjára*

**Doktori (DLA) értekezés**

**Témavezető tanár:  
Prof. Dr. Géher István egyetemi tanár**

**Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola  
Budapest  
2009**

# TARTALOMJEGYZÉK

## I. KÖTET

### I. ELMÉLETI ALAPVETÉS

|                                                                                                                     |                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>1. Bevezető.....</b>                                                                                             | <b>7. old.</b>  |
| 1.1. A problémaérzékeléstől a dolgozatig                                                                            | 7. old.         |
| 1.2. A befogadói, az elemzői és az interpretálói közelítés<br>különбözősége; a dolgozat interdiszciplináris jellege | 10. old.        |
| <b>2. A dolgozat munkahipotézise .....</b>                                                                          | <b>11. old.</b> |
| 2.1. Szövegválasztás a rendezéshez                                                                                  | 11. old.        |
| 2.2. Rendezői felkészülés: az angolból fordított szöveg<br>jelalapú vizsgálata                                      | 16. old.        |
| 2.3. Remélt filológiai, irodalmi és színházi eredmények                                                             | 17. old.        |
| <b>3. A „4D Ro” analógia és a jelhálós vektorizáció.....</b>                                                        | <b>18. old.</b> |
| 3.1. Godot mint négydimenziós tintafolt                                                                             | 18. old.        |
| 3.2. Szimbólumok, metaforák, jelképek vektorizációja                                                                | 20. old.        |

### II. A „lap” (SZÖVEG)

|                                                                           |                 |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>1. Beckett és a <i>Godot-ra várva</i> szövege .....</b>                | <b>27. old.</b> |
| 1.1. „Mire támaszkodják a színpadi előadás rendezője?”                    | 27. old.        |
| 1.2. <i>Godot</i> -specifikus életrajzi adatok                            | 33. old.        |
| 1.3. A „Godot-mitológéma” értelmezése és genézise                         | 36. old.        |
| <b>2. „Csak ezt az egy változatot ismerik”.....</b>                       | <b>46. old.</b> |
| 2.1. Szövegváltozatok az irodalomban                                      | 46. old.        |
| 2.2. Szövegváltozatok a magyar drámai irodalomban                         | 46. old.        |
| <b>3. Kétnyelvűség a 20. századi irodalomban.....</b>                     | <b>47. old.</b> |
| 3.1. A heteroglosszia és a többnyelvűség                                  | 47. old.        |
| 3.2. Beckett: kétnyelvűség vagy nyelvközigység?                           | 49. old.        |
| <b>4. <i>En attendant Godot</i> kontra <i>Waiting for Godot</i> .....</b> | <b>50. old.</b> |
| 4.1. „ <i>Circus-cum-vaudeville</i> ” vs. „ <i>tragikomédia</i> ”         | 50. old.        |
| 4.2. Melyik jobb? – tallózás a szakirodalomban                            | 52. old.        |
| 4.3. Nyolc szöveggeneráció                                                | 54. old.        |

|                                                                            |                 |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| 4.4. Új mű, új minőség – a két <i>Godot</i> a nagyvilágban                 | 58. old.        |
| <b>5. <i>Godot</i>-szöveg magyarul.....</b>                                | <b>60. old.</b> |
| 5.1. Négy évtized magyar szövegkiadásai                                    | 60. old.        |
| 5.2. „ <i>Világhírnévre lobbant izé</i> ” – magyar kritikai visszhang      | 62. old.        |
| <b>6. Kérdéses szövegtetek a magyar <i>Godot</i>-fordításban .....</b>     | <b>64. old.</b> |
| 6.1. Kétes eredetű szövegtetek                                             | 64. old.        |
| 6.2. Nagy terjedelmű forrásidegen szövegrészek                             | 64. old.        |
| 6.3. Lehetséges magyarázatok                                               | 65. old.        |
| <b>7. Összehasonlító statisztika .....</b>                                 | <b>72. old.</b> |
| 7.1. A szövegváltozás arányai – statisztikai mutatók                       | 72. old.        |
| <b>8. Új magyar <i>Godot</i>-ra várva .....</b>                            | <b>74. old.</b> |
| 8.1. Új hiteles magyar nyelvű műfordítás – az angol eredeti szöveg alapján | 74. old.        |
| 8.2. A „multitextus” célja és haszna                                       | 74. old.        |

### III. Egyik „lap”-ról a másik „lap”-ra (FORDÍTÁS)

|                                                                                               |                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| <b>1. A fordítás: értelmezés? .....</b>                                                       | <b>88. old.</b>  |
| <b>2. A francia alapú és az angol alapú magyar fordítás komparatív szövegvizsgálata .....</b> | <b>90. old.</b>  |
| 2.1. Beckett kreatív fordítói módszere a <i>Godot</i> -ban                                    | 90. old.         |
| 2.2. A szűk szókincs gazdagsága                                                               | 91. old.         |
| 2.3. A szövegváltozások szisztematikus vizsgálata                                             | 93. old.         |
| 2.4. Nyelvi dekonkretizálás                                                                   | 102. old.        |
| 2.5. Szakszavak, rétegnyelvi kifejezések                                                      | 106. old.        |
| 2.6. A beszélő nevek fordítása                                                                | 107. old.        |
| 2.7. Angol feketehumor, szójáték                                                              | 111. old.        |
| 2.8. Apró, de jelentős szövegmódosítások                                                      | 114. old.        |
| <b>3. A posztmodern intertextualitás helyett: allúziótechnika.....</b>                        | <b>116. old.</b> |
| 3.1. Szépirodalmi idézettörödékek a <i>Godot</i> -ban                                         | 116. old.        |
| 3.2. Kifacsart ideák idézése – illúzióallúziók                                                | 124. old.        |
| 3.3. A <i>Godot</i> és a Biblia – bibliai idézetek az angol szövegben                         | 125. old.        |
| 3.4. Idegen nyelvű idézetek, idegen szavak                                                    | 138. old.        |
| 3.5. Egyéb töredékes idézetek                                                                 | 141. old.        |
| <b>4. Értelmező fordítás – a <i>Godot</i>-ra várva neuralgikus pontjai.....</b>               | <b>142. old.</b> |

|                                                        |           |
|--------------------------------------------------------|-----------|
| 4.1. Mi a „knook” és mit jelent(het) magyarul?         | 142. old. |
| 4.2. Az „enigma lehántása” a Lucky-monológban          | 143. old. |
| 4.3. A fordítói megoldás mint a darabértelmezés kulcsa | 147. old. |

#### IV. A „lap”-ról a „deszká”-ra (ELŐADÁS)

|                                                                                                    |                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| <b>1. Ösbemutató(k) és jelentős külhoni előadások.....</b>                                         | <b>154. old.</b> |
| 1.1. Ösbemutatók                                                                                   | 155. old.        |
| 1.2. További világszínházi bemutatók                                                               | 158. old.        |
| 1.3. Beckett rendez Beckettet                                                                      | 159. old.        |
| 1.4. Tábori György <i>Godot</i> -rendezései                                                        | 161. old.        |
| 1.5. Brecht rendezői koncepciója                                                                   | 162. old.        |
| 1.6. Rendhagyó előadások                                                                           | 163. old.        |
| <b>2. Négy évtized magyar <i>Godot</i>-előadásai.....</b>                                          | <b>165. old.</b> |
| 2.1. A Kossuth Klubtól – Sepsiszentgyörgyig                                                        | 165. old.        |
| 2.2. „ <i>Nem vagyok én (irodalom)történész.</i> ”                                                 | 167. old.        |
| 2.3. Magyar nyelvű előadáskonceptiók – a kritikák tükrében                                         | 170. old.        |
| <b>3. A szövegelemző és -fordító munka eredményei alapján kialakított rendezői koncepció .....</b> | <b>187. old.</b> |
| 3.1. A <i>Godot</i> -ra várva értelmezése a rendezői alkotófolyamatban                             | 187. old.        |
| 3.2. Halálra várva – halál-motívumok a dialógusszövegben                                           | 191. old.        |
| 3.3. Szupramoralitás - két Akárki Valakire várva                                                   | 199. old.        |
| 3.4. „DBKJV” – a tervezett színházi előadás elemei                                                 | 201. old.        |

#### V. VÉGSZÓ

|                                         |                  |
|-----------------------------------------|------------------|
| <b>1. A hipotézisek igazolása .....</b> | <b>209. old.</b> |
| <b>2. Összegző gondolatok.....</b>      | <b>211. old.</b> |

#### VI. BIBLIOGRÁFIA

|                                      |                  |
|--------------------------------------|------------------|
| <b>1. Forrásmű.....</b>              | <b>213. old.</b> |
| <b>2. Szakirodalom.....</b>          | <b>216. old.</b> |
| <b>3. Bibliák.....</b>               | <b>226. old.</b> |
| <b>4. Szótárak, webszótárak.....</b> | <b>227. old.</b> |

#### VII. FÜGGELÉK

|                              |                  |
|------------------------------|------------------|
| <b>1. Összefoglaló .....</b> | <b>228. old.</b> |
| <b>2. Summary .....</b>      | <b>230. old</b>  |

## II. KÖTET

### VIII. MELLÉKLETEK

1. sz. melléklet:

**BECKETT, SAMUEL 2009: *Waiting for Godot* – *Godot-ra várva***  
*Tragikomédia két felvonásban. Fordította: Pinczés István.*  
 Kétnyelvű szövegkönyv. Debrecen. Kézirat.....**1-83. old**

2. sz. melléklet:

**PINCZÉS ISTVÁN (szerk.) 2007: *Multitextus***  
 Samuel Beckett: *Godot-ra várva*.  
 (En attendant Godot + Waiting for Godot)  
*Komparatív filológiai szövegtérkép Pinczés István fordítása alapján.*  
*Az összehasonlító francia szövegidezeteket Kolozsvári*  
*Grandpierre Emil fordította. Debrecen: Kézirat .....1-99. old.*

---

3. sz. melléklet:

**Nagy terjedelmű kérdéses szövegrészek Kolozsvári**  
 Grandpierre Emil magyar fordításának szövegében..... **1. old.**

4. sz. melléklet:

**A *Waiting for Godot* szókincslistája .....7. old.**

5. sz. melléklet:

**A kelta Ogham ábécé rúna írásos betűjelei.....20. old.**

6. sz. melléklet:

**Halál-toposzok a dialógusban és az instrukciók között ..... 24. old.**

7. sz. melléklet:

***Godot-ra várva* – magyar nyelvű színházi bemutatók.....34. old.**

### IX. A dolgozat szerzőjének adatai, szakmai önéletrajza,

**előadások, publikációk..... 1 - 26. old.**





# I. ELMÉLETI ALAPVETÉS

*„Don't expect this column to explain Samuel Beckett's 'Waiting for Godot.' It is a mystery wrapped in an enigma.”*

*[„Senki ne várja, hogy ez az írás majd megmagyarázza Samuel Beckett Godot-ra várva című művét, mert az maga a titok, rejtélybe csomagolva.”]*

Brooks Atkinson, *The New York Times*,  
1956. április 20.

## 1. Bevezető

### 1.1. A problémaérzékeléstől a dolgozatig

37 évvel ezelőtt, 1972-ben a Kossuth Lajos Tudományegyetem (ma: Debreceni Egyetem) Bölcsészettudományi Karának angol szakos hallgatójaként a mai angol beszélt nyelv grammatikai struktúrájának, mondatszerkezetének, szókincsének alaposabb megismerését célzó stúdium során a *Waiting for Godot* szövegének szótani-mondattani feldolgozása közben észleltem először, hogy a szótározás megkönnyítésére szakmai kontrollként, legális „puskaként”, használható – **franciából fordított – magyar szöveg és az angol textus nem azonos**: sok ponton rövidebb-hosszabb eltérések mutatkoztak.

Másodszor 30 évvel később álltam tanácstalanul az angol szöveg – „*Translated from his original French text by the author*” [*Saját francia eredetijéből fordította a szerző*] (BECKETT 1954) – és a meglévő magyar szöveg dialógusainak és szerzői instrukcióinak akkor még számomra megmagyarázhatatlan eltérései előtt. A magyar szöveget *ugyanabból* a francia eredetiből (BECKETT 1952) fordította Kolozsvári Grandpierre Emil (BECKETT 1965b. 1173-1226. p.; BECKETT 1970a. 5-101. p.; BECKETT 1970b. 49-119. p.)

2002-ben lehetőségem nyílt Beckett klasszikus abszurdját színpadra állítani két-nyelvű (magyar és angol nyelvű) iker-előadásban. Az angol szöveg és a franciából fordított magyar szöveg apró és nagyobb terjedelmű eltérései – hiányai, tartalmi különbözőségei – nem pusztán a térszervezési tükrökhelyzetek azonosságának szintjén okoztak megoldhatatlan zavart már a színpadi munkafolyamat legelején, hanem komoly szerepértelmezési, szituációelemzési konfliktusokat szültek. Az előadás üzembiztos lebonyolítása azt követelte, hogy a színészek jelenetszerkezetben, a dialógusszövegek tartalmában, a mondatfűzés stílusában, a helyváltoztató mozgásokra és a szövegmondás mikéntjére vonatkozó lélektani instrukciók tartalmi pontosságában, a jelenetegységek tagolásában az angollal teljesen ekvivalens magyar szöveget használjanak.

Brooks Atkinson mottóul választott megállapítása szerint a *Godot-ra várva* maga a titok, maga a misztérium – rejtélybe csomagolva: „*It is a mystery wrapped in an enigma*” (ATKINSON 1956). „Kicsomagolás” közben olyan közeli és szoros viszonyba kerültem az adott szöveg legkisebb jelentéssel bíró egységeivel, a szavakkal, hogy a filológiai kutatással, mitológiai-kultúrtörténeti motívumfeltárással együtt járó **műfordítói munka** – az eredeti szöveg mélyebb jelentésrétegeinek megértési kényszeréből adódóan – egyben a szövegelemző-értelmező **rendezői felkészülés szerves részévé is vált**. Mindezenáltal arra törekedtem, hogy fordításom ne egy specifikus rendezői szándékot kiszolgáló torzított-ferdített olvasat legyen, hanem a lehető legpontosabban, „legszövegghűbben”, tartalmi és stílusazonosságra törekedve adja vissza az angol szavak és mondatok jelentését, a beszédhelyzet és a szituáció értelmét; illetve arra, hogy a szövegmögötti tartalmak rejtélyének megsejtetéséhez olvasók, nézők, színházi szakemberek számára magyarul kínáljon kapaszkodókat.

A 2002-es kétnyelvű színházi iker-bemutató kényszerhelyzetében az angol eredeti alapján készült **magyar szövegfordításom javított, átdolgozott**, pontosabb, árnyaltabb, mondhatóbb új változata – az angol szöveg azonos lapszámozású, párhuzamos oldalai-val együtt – e disszertáció 1. sz. mellékletét képezi (BECKETT 2009); mely az angol és a magyar idézetek, szöveghivatkozások alapjául is szolgál. A 2. sz. melléklet tipográfiai megoldásokat is használó **komparatív filológiai szövegtérkép** (PINCZÉS 2007), a francia-angol-magyar összehasonlító szövegvizsgálatok multitextuális tárháza.

37 év telt el a problémaérzékeléstől a fordítás, a filológiai, dramaturgiai, esztétikai, stilisztikai anyaggyűjtés és a rendezés állomásait érintve e dolgozat megírásáig. **E doktori értekezés szövege** a filológiai-fordítói-dramaturgiai-rendezői munkafolyamat közben szerzett tapasztalatok, felismerések egymásra épülő, egymást indukáló folyamatának, **e folyamat részeredményeinek összegző szaktudományos rögzítése.**

A dolgozat mellékletét képező fordításomban Baudelaire: *L'invitation au Voyage* (*Útrahívás*) című versének a *Waiting for Godot* szövegében szereplő angol nyelvű töredékes részleteit Szabó Lőrinc, valamint Shelley: *To the Moon (A hold)* című versének részleteit Kosztolányi Dezső műfordításának felhasználásával ültettem át magyarra. Az angol szövegben angolul szereplő Shakespeare-idézettöredékek és utalások (*Hamlet*, *Macbeth*, *Vízkereszt*, *A vihar*) visszaadásához Arany János, Szász Károly, Radnóti Miklós, Rónay György magyar szövegének szavait használtam. A Hérakleitosz, Rousseau, Yeats, Proust, Mallarmé műveire vonatkozó utalások, torzított idézetek közismert magyar megfelelőik pontos vagy módosított változataival szerepelnek. A bibliai idézetek visszaadásához az angol szöveg stílusigénye szerint Károli Gáspár bibliafordításának különböző kiadású szövegét használtam.

A francia és az angol szövegváltozatok összehasonlító vizsgálatához az e célra szerkesztett multitextusból (PINCZÉS 2007) vett magyar nyelvű példák esetében a könnyebb vizuális elkülönítés céljából az értekezés szövegében is kisméretű piros (francia szöveg) és nagyméretű kék (angol szöveg) betűket használok.

A darab fordítása során az angol szöveg értelmezésében leginkább Rosemary Pountry és Nicholas Zurbrugg szövegmagyarázataira (POUNTRY 1981), illetve John Fletcher szövegértelmező jegyzeteire (FLETCHER 2000f) támaszkodtam.

Köszönettel tartozom Dr. Bertha Csillának és Dr. Donald Morse-nak az angol szöveg fordításában és értelmezésében, Dr. Lukovszki Juditnak és Pallai Marának a francia szöveg ellenőrzésében, Dr. Feuermann Lászlónak a bibliai utalások héber szövegértelmezésében nyújtott segítségéért. Külön köszönet illeti meg Dr. Géher Istvánt értő figyelméért és hasznos szakmai tanácsaiért.

## 1.2. A befogadói, az elemzői és az interpretálói közelítés különbözősége; a dolgozat interdiszciplináris jellege

A műalkotás **befogadója**, értő élvezője a mű befogadási folyamatában a reá zúduló nyelvi, logikai információk és érzelmi, hangulati, vizuális, akusztikai, lélektani, esztétikai impulzusok komplex művészi hatásrendszerébe kerülve fogadja be – érti meg, éli át, teszi magáévá – az alkotói tehetség kódolta „üzenetet”.

A drámai szöveg működésének nehezen megfejthető szabályait (és szabálytalan kivételeit) elemző **elméleti szakember**, az idegen nyelvű drámaszöveget anyanyelvén az eredetivel azonos értékűen újrateremteni készülő **műfordító**, a szöveget az irodalom műnemi méhburkából kiemelő és színpadon újrateremteni-újjáéleszteni szándékozó **színházi rendező** nem a befogadólélektani hatásmechanizmusok szülte katartikus bűvöletben, hanem e **hármass aspektussal közelítve**, saját egzakt vagy ösztönvezérelte módszereivel, szaktudásával és megérzéseivel igyekszik lehántani az „enigmát” a „misztériumról”, hogy közelebb kerülve a rejtélyhez újra fölmutathassa a titkot.

A dráma elméleti kérdéseit, a szövegfordítás gyakorlati gondjait és az irodalmi értékű színházi szöveganyag (szűkebb értelemben: műnemi dráma) alapján készülő színházi előadás rendezői megvalósításának művészi problémáit, illetve e három terület egymásba kapaszkodását elméleti és gyakorlati összefüggéseivel együtt **egy konkrét mű kapcsán** vizsgáló kutatás **interdiszciplináris** területen mozog. Jelen dolgozat komplex színházi közelítésmóddal – a szaktudományok és segédtudományaik (*filológia, nyelvészet, stilisztika, fordításelmélet, prozódia, verstan, statisztika, dramaturgia, esztétika, filozófia, pszichológia, rendezéstudomány*) kutatási módszereire támaszkodva – a művészi (rendezői) alkotói folyamat egy jól elkülöníthető szegmensének vizsgálatába mélyed el egy konkrét téma ürügyén azzal a bevallott szándékkal, hogy a vizsgálódás **új elméleti felfedezésekkel, felismerésekkel, megállapításokkal és a színházi gyakorlatban is használható „kézzelfogható” eredményekkel záruljon.**

A színházi rendezés művészete esztétikai értékeket létrehozó **kreatív-produktív** tevékenység, ám benne az alkotói folyamat jellegéből adódóan – a már korábban létező irodalmi alkotásra (az önmagában is esztétikai értéket hordozó műnemi drámára, epikus

alapműre, versre épülő színházi előadások esetére szűkítve vizsgálódási körünket) – tudományosan fel nem mérhető arányban az **interpretálás** attitűdje is jelen van.

A rendező a színpadon **újrateremti („re-produkálja”)** a választott drámaszöveget. Megismeri az előadás alapjául szolgáló irodalmi alkotás (*source, forrás, alapmű, szöveg*) pusztán „köznapis olvasói szintű” közelítés esetén rejtve maradó tartalmi mélyrétegeit, és az olvasói-befogadói élménynél **alaposabb, aprólékosabb, pontosabb szövegolvasással igyekszik dekódolni a szerző által spontán-művészi ösztönösséggel és/ vagy megtervezett szerzői tudatossággal a szövegbe rejtett jelentéstartalmakat** a készülő színházi produkció (*target, végcél, új műalkotás, előadás*) számára. A megírt szöveg az interpretálás során az irodalom műnemi (drámai, epikai, lírai) keretei közül átkerül a színház **többdimenziós** – és nem csak fizikai értelemben többdimenziós – terébe és az eredeti szerzői közlendő a maga teljességében vagy töredékeiben, adekvát vagy inadekvát módon szólal meg a színházi újraalkotás végtermékeként.

A létrejött előadás esztétikai-gondolati-stiláris-színháztörténeti értékének természetesen nem fokmérője a forrásmű gondolatvilágához való interpretálói hűség – ez az adott kor, az adott társadalom, az aktuális társadalmi „mikroklíma”, a rendezői közelítés, az individuális rendezői közlési szándék erőssége, a rendezői önkifejezés intenzitási foka, az újraalkotási lendület dinamikája, a színészanyag, a színházi alkotói módszer, az alkalmazott színházi formanyelvi elemek és sok-sok egyéb tényező függvénye.

## **2. A dolgozat munkahipotézise**

### **2.1. Szövegválasztás a rendezéshez**

A létrehozandó előadás előtt a rendezőnek döntenie kell: **milyen szöveget** adjon a színész kezébe-szájába; milyen szöveginformációk elhangzásával indítsa el a nézők „asszociációs ingerlését”, milyen **verbális, vizuális, kinetikus színházi jelek** állnak majd össze **egymást erősítő vektorokká**, illetve – az előadás során „feszültség alatt” tartott jelekkel és vektorokkal együtt – **jelhálós rendszerré**.

A rendezői töprengést az az egyszerű tapasztalati tény okozta – s jelen dolgozatnak is ez a kiindulópontja –, hogy Beckett korszakalkotó, dráma- és színháztörténeti jelentőségű *En attendant Godot* című francia szövegének (BECKETT 1952) Kolozsvári Grandpierre Emil által készített *Godot-ra várva* című, előbb folyóiratban (BECKETT 1965b), majd könyv alakban is megjelent – változatlan szövegű – **magyar fordítása** (BECKETT 1970a; BECKETT 1970b) – összehasonlítva a *Waiting for Godot* című **angol nyelvű** tragikomédia szövegével (BECKETT 1954), melyet a szerző saját 1952-ben megjelent francia szövegéből maga fordított és dolgozott át angolra – mennyiségi mutatókkal mérve is **jelentős nagyságrendű szövegeltéréseket** mutat.

Hipotézisünk szerint a később keletkezett angol változat a jobb, a tökéletesebb, a kimunkáltabb, a jelentősebb. A két különböző nyelven született mű értéklátogatásának a leendő színházi bemutató szemszögéből nézve csak akkor van értelme, ha mindkét műnek létezik – vagy létrehozható – magyar nyelvű fordítása.

Rövid kitekintéssel érdemes fölmeríteni az analógiák keresése kedvéért, hogy mennyire egyedi jelenség a kétnyelvűség a 20. századi irodalomban. Beckett francia-angol kétnyelvűségének vizsgálatával a nem-anyanyelven – franciául és angolul – írás-fordítás-átdolgozás alkotásmódszertani előnyeire és hátrányaira is rálátunk.

### 2.1.1. A francia és az angol szöveg különbözőségének föltételezése

Induláskor a francia és magyar szöveg ekvivalenciáját föltételezzük, nincs tudományos ok a gyanúra, hogy Kolozsvári oly sokszor kiadott **magyar fordítása ne lenne szövegazonos** a forrásul szolgáló, nyomtatásban megjelent francia eredeti mű textusával.

Második lépésként a francia és az angol „eredetik” filológiai pontosságú összehasonlításával tervezzük föltérképezni, hogy a két szöveg hol és milyen mértékben tér el egymástól. Első közelítésre föltételezhető, hogy a francia és az angol szöveg **szerzői instrukcióinak és dialógusainak mennyiségi eltérései** a drámai mű egészét (struktúráját, szerkezeti arányait, az előadás tempóját, ritmikai bontását, értelmezési lehetőségeit, je-

lentésrétegeit) érintő **lényegi, minőségi különbségeket, új tartalmi értékeket takarnak** – más magyarázat ugyanis nincs a nagyarányú átdolgozásra.

Hipotézisem igazolására a két szerzői szöveg közötti eltérések részletes vizsgálatával, a feltárt összefüggések elemzésével keresek szövegbizonyítékokat, strukturális és tartalmi fogódzókat **a szerzői változtatások mozgatórugóinak és tendenciáinak** megértésére. E szerzői-átdolgozói tendenciáknak **a színpadra állítás rendezői munkafázisban folytatódniuk kell.**

### 2.1.2. „Forrásidegen” szövegtestek fölfedezése a magyar fordításban

Harmadik lépésként – amennyiben a francia-angol komparatív vizsgálat eredményei erősítik azt a gyanút, hogy a közismert magyar fordítás **nem minden ponton azonos Beckett autorizált francia szövegével** – tervbe kerül a magyar fordítás „forrásidegen”, **nem igazolható eredetű szövegrészeinek hitelességi vizsgálata**, és a sem a francia [„F” szöveg], sem az angol [„A” szöveg] forrásműben nem fellelhető, de Kolozsvári magyar fordításában [„KGE” szöveg] – filológiai, irodalomtörténeti, könyvészetdokumentációs és fordításetikai szempontból is kifogásolható és megmagyarázhatatlan módon – mégis szereplő, kérdéses eredetű magyar „extra” szövegrészek [„X” szövegek] elkülönítése az eredeti forrásmű, a francia nyelvű nyomtatott kiadás hiteles szöveganyagától.

Külön figyelmet kell szentelni a francia-magyar szövegeltérések mennyiségi vizsgálatának is: a számítógépes statisztikai adatszámítás módszerével pontosan fel tudom mérni, hogy **Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása [„KGE” szöveg] milyen nagyságrendű, milyen arányú, hány százaléknyi „forrásidegen” (?), „szerzőidegen” (?), kérdéses értékű „extra” magyar szöveganyagot [„X” szöveg] tartalmaz.**

A dolgozat a kérdéses „extra” magyar szövegek meglétének mértékét kutatva **föltelezi**, hogy a bizonytalan eredetű szövegtestek – ha nem is szándékos szövegrontással, de szerzői jogi szempontból mégis jogsértő módon – kerültek be vagy maradtak benne a



magyar szövegfordításban, és igyekszik tényszerű magyarázatot adni a nehezen minősíthető fordítói vagy kiadói jelenség lehetséges okaira. Reflexszerű gyanúnk az, hogy a **kultúrpolitikai cenzúra** bábáskodott a franciából készült magyar szöveg születésénél – az első magyarországi szövegközlés és az első magyarországi színházi bemutató időpontjában mindössze kilenc évvel vagyunk ’56 után.

Másik lehetséges föltételezésünk szerint az igazolatlan eredetű szövegrészek vagy a francia, vagy a magyar színházi próbafolyamat közben – **rögzített színészi improvizációként** – kerültek bele az előadásszövegbe s maradtak benne a nyomtatott verzióban is.

Mindkét feltevés bizonyítást vár.

### 2.1.3. Új hiteles magyar műfordítás igénye – az angol szöveg alapján

A dolgozat a francia-magyar összehasonlító vizsgálattal azt kívánja bizonyítani, hogy a *Godot-ra várva* című műnek **nem létezik hitelesnek tekinthető érvényes magyar szövegfordítása** – a magyar könyvkiadók 44 esztendőn keresztül rendre Kolozsvári kérdéses eredetű és értékű szövegrészeket is tartalmazó fordítását jelentették meg korrekciók nélküli, változatlan formában, a színházak pedig négy évtizeden keresztül ezt a szöveget használták. A darab színpadra állításának gondolatával foglalkozó rendezőben joggal merült fel egy **mind filológiailag, mind művészileg hiteles és méltó magyar műfordítás** elkészítésének igénye.

Ugyancsak joggal föltételezzük, hogy az új magyar fordítás széleskörű szakmai érdeklődésre tarthat számot: számolunk a fordítás szövegének **közlési** lehetőségével (folyóiratban, illetve könyv alakban), reményeink szerint **új megközelítésű színházi előadások** épülhetnek az új *Godot*-szövegre.

Hiteles magyar szövegváltozat több módon készülhetne:

1. Kolozsvári fordítását „mint talált tárgyat” „megtisztítjuk” és „visszaadjuk”, azaz: szorosan összevetjük Kolozsvári magyar szövegét (BECKETT 1965b) az eredeti francia szöveggel (BECKETT 1952), lokalizáljuk benne a „forrásidegen” betoldásokat, majd eltávolítjuk az idegen textust: [„KGE” – „X” = „FM1”], és az így puri-

fikált korábbi magyar szöveget használjuk majd az előadásban franciából fordított hiteles magyar változatként. (Kérdés, hogy a 44 évvel ezelőtt született műfordítás tartalmilag-stilárisan is állja-e az idők próbáját?).

2. A készülő előadás számára új magyar műfordítást rendelünk meg a francia etalonszövegből, rangos kortárs fordító tollából [„FM2” szöveg].

3. Új magyar műfordítást készítek az angol szövegváltozat alapján [„AM” szöveg].

Módszeresen összehasonlítva a két eredeti forrásszöveget – a francia és az angol szerzői textust –, irodalomtörténeti szempontból hiánypótlóan szükségesnek, művészi szempontból indokoltnak, az élő magyar nyelvű színházi gyakorlat szempontjából leghasznosabbnak, saját személyes szempontjaim szerint a legizgalmasabbnak azt a megoldást tartom, ha az **új magyar műfordítás forrásául a szerző autorizált angol szövegváltozata** szolgál.

#### 2.1.4. „Multitextus” - komparatív filológiai szövegtérkép készítése

A tervezett szövegközpontú vizsgálódás következő fázisa: a francia és az angol nyelv különbözősége miatt összevethetetlen két „eredeti” szöveget **két magyar műfordítás segítségével összehasonlítani**.

Tervem az, hogy először a meglévő magyar fordítást hasonlítom össze az angol szöveg **pontos magyar nyersfordításával**. Amennyiben a magyar nyelv közös nevezője segítségével a legegzaktabb módon végzett szövegtartalom-összevetés eredményei igazolják hipotézisemet (miszerint Beckett **új** tartalmakat beépítő **új** művet – új minőséget – hozott létre), elkészítem az angol szöveg alapján a magyar nyelvű műfordítást.

A magyar nyelvű műfordítás szövegét – sajátosan egyedi módon – kontaminálom a Kolozsvári-fordítással, így **a további szövegösszevető lexikai, szintaktikai, stiláris vizsgálatok számára létrehozok egy magyar nyelvű „szimultán” hibrid szövegtestet („multitextust”)**, egy komparatív szövegtérképet, mely egyetlen szöveganyagban tartalmazza a régi francia [„F” szöveg] és az újabb angol változat [„A” szöveg] közös és eltérő szövegegységeit magyar fordításban, és természetesen tartalmazza a mindkét

forráshelyi textusból hiányzó, csak a Kolozsvári fordításában meglévő „extra” magyar szövegrészeket is [„X” szövegek].

Ezen a magyar nyelvű komparatív filológiai szövegtérképen, „multitextuson” tipográfiai módszerrel (más betűmérettel, más színnel) külön jelölöm:

- a **csak a francia eredetiben föllelhető régi szövegeket** (Kolozsvári közismert fordításának megfelelő szövegeit idézve), melyeket Beckett a két évvel későbbi angol változatban **kihúzott vagy átírt**;

- a **csak az angol változatban meglévő új szövegeket**, melyeket Beckett az angol változat számára **utólag írt**, vagy a franciából kihúzottakat koherensebb, kidolgozottabb formában **újraírta**;

- a sem a francia eredeti nyomtatott változatában, sem az új angol szöveg nyomtatott változatában nem föllelhető, bizonytalan eredetű, **„forrásidegen” dialógusrészleteket és instrukciókat**.

## 2.2. Rendezői felkészülés: az angolból fordított szöveg jelalapú vizsgálata

A darabról publikált könyvtárnyi elemzés részletesen és behatóan foglalkozik a mű dramaturgiájával, szövegével, stílusával, jelentésvariációival, világlátásával, gondolati üzenetével. Jelen dolgozat a szakirodalmi tájékozódás után igyekszik az implicit szöveginformációk, szimbólumok, rejtett irodalmi és kultúrtörténeti utalások szemionológiai jeleinek feltárására törekedni. Részletesen vizsgálja

- az egyetlen fókuszpontba sűrített jelentésű, ún. **„egydimenziós” (1D)**, **„quaverzális”** (= egy pontból minden irányba egyformán ható) gondolati tartalmú jelcsoportokat (mitológémák, tulajdonnevek, toposzok, szimbólumok, vezérmotívu-mok);

- az **irodalmi szöveg – a „lap” síkjára írt szöveg (2D)** – dialógustartományainak és instrukcióinak jellegzetességeit (szókincs, stílusrétegek, utalások, idézetek), beleértve az **„egyik lapról a másik lapra”** áthelyezés – a fordítás – folyamatát és végtermékét is;

- a **hármasszoros kiterjedésű színpadi térben** realizálódó **előadás (3D)** térbeli összetevőit (színpadi mozgás, térszervezés, díszlet, jelmez, világítás);

- valamint az előadás **valós idejében (4D) kibomló tartalmak** jelcsoportjainak (mozgások, időbeli struktúra, részegységek időbeli ritmusa, vezérmotívumok felbukkanásának időbeli rendszere) egymást erősítő szemiológiai vektorizációját.

A vizsgálatok leírását és eredményeit nem az egymástól szétválaszthatatlan dimenziók rendezőelve szerint csoportosítjuk (a jelhálós vektorizáció a térbeli és időbeli szimultaneizmusok miatt lineáris formában egyébként is leírhatatlan lenne), hanem az értekező próza gyakorlatát követve hagyományosan, tematikai fejezetekre tagolva.

Mind a fordítást, mind a szövegértelmező, motívumfeltáró kutatást a szövegcentrikus rendezői koncepció kialakításának reményében végzem.

### 2.2.1. Textus – fordítás – rendezői koncepció

Érintve az abszurd színházat az egzisztencialista filozófiához kötő szálakat és a posztmodern alkotói módszerrel rokon eljárásokat Beckett művében dolgozatomban foglalkozik a *Godot*-mitológéma értelmezésével és genezisével, az önéletrajzi, mitológiai, irodalmi és képzőművészeti impulzusokkal. Kitekint a 20. századi kétnyelvűség irodalmi jelenségére, a többnyelvű alkotók között Beckett „nyelvköziségére”. Regisztrálja a francia színműváltozat és az angol tragikomédia műfaji különbözőségét, áttekinti a nemzetközi szakirodalom vélekedését a két szöveg minőségéről. Fölméri a négy francia és a négy angol nyelvű szöveggeneráció fő textuális különbségeit, számba veszi a magyar szövegkiadásokat, és áttekinti a dráma mint irodalmi alkotás magyar fogadtatásának kritikai anyagát. Az elkészült új magyar fordítás segítségével komparatív szövegvizsgálati eredményeket közöl a két autorizált Beckett-műről, feltárva a szerző kreatív fordítói-átdolgozói munkamódszerének tendenciáit. Tematikusan csoportosított bő példanyaggal szolgálva bizonyítani kívánja, hogy az angol szövegváltozat mind formai, mind tartalmi vonatkozásokat tekintve jobb, kiérleltebb, játszhatóbb alkotás.

A dolgozat utolsó fejezete számba veszi a jelentős külföldi *Godot*-előadásokat, az ősbemutatók mellett kitér a szerző saját rendezésére, Brecht torzóban maradt rendezői koncepciójának ismertetésére, Tábori György és mások színházi kísérleteire. Áttekinti a hazai és a határon túli magyar nyelvű színházi eladáskoncepciókat és azok kritikai fogadtatását, fölvezet a darab szövegvizsgálata és értelmező fordítása közben kialakult rendezői darabértelmezést, a modernkori moralitásjáték koncepcióját, ami alapját képezi egy létrehozandó színházi előadásnak.

## 2.3. Remélt filológiai, irodalmi és színházi eredmények

A vizsgálódás szaktudományos és művészi hozadékokkal, eredményekkel kecsegtet:

- **filológiai:** későbbi kutatások számára is hasznosítható módon, vizuálisan jól azonosíthatóan, pontosan kimutatja a Kolozsvári Grandpierre Emil magyar szövegfordításában (BECKETT 1970a) fellelhető azonosíthatatlan és kétes forrásból származó, bizonyíthatatlan eredetű, „forrásidegen” szövegegységeket, ezzel lehetőséget ad a franciából fordított magyar szöveg fordítói revíziójára, megtisztítására is

- **esztétikai-dramaturgiai:** a francia és az angol szöveganyag magyar fordításának összehasonlítása a később keletkezett – angol – változat esztétikai, dramaturgiai értékeit bizonyíthatja

- **művészi-irodalmi:** a ballasztokkal terhelt Kolozsvári-féle fordítás után létrejön Beckett autorizált angol szövegének hiteles, „extra” szövegektől mentes magyar nyelvű műfordítása, mely jó szívvel és tiszta lelkiismerettel ajánlható könyvkiadók, érdeklődő olvasók, drámai stúdiumokat folytató diákok, egyetemi hallgatók, színházelméleti szakemberek, dramaturgok, rendezők, színészek figyelmébe

- **színházművészeti-rendezői:** az angol szövegből fordított új magyar *Godot-ra várva* szöveg új rendezői elképzelés-olvasat-magyarázat kialakulásának nyithat teret.

## 3. A „4D Ro” analógia és a jelhálós vektorizáció

### 3.1. Godot mint négydimenziós tintafolt

Martin Esslin az abszurd dráma elméletével foglalkozó művében a különböző drámatípusok eltérő recepciós mechanizmusára világít rá: „A brechti dráma elidegenítési effektusa a közönséget bíráló, **intellektuális** magatartásra kívánja mozgósítani. Az abszurd dráma a **közönség szellemének mélyebb rétegeihez** szól. Pszichológiai erőket mozgósít, rejtett félelmeket és visszafojtott agressziós ösztönöket old és szabadít fel.” (ESSLIN 1961. 165. p.)

Mihályi Gábor Beckett patthelyzet-dramaturgiájáról írva a szöveganyag **többrétegűségével** magyarázza azt a tényt, hogy a „nem beavatott”, átlagos műveltségű színházi közönség is érti és élvezi az elmesélhető tartalmakon túli lényegi mondanivalót

is: a felszíni szövegréteg befogadása esetén „rejtve marad ugyan a szöveg gazdag filozófiai és irodalmi utalásrendszere, bonyolult jelképisége, de ez nem akadályozza meg a színpadra termett művek **költői hatékonyságát**” (MIHÁLYI 1971. 292. p. – kiemelés tőlem). E „**nyitott struktúrájú**” mű felszín mögötti tartalmai **gazdag értelmezési lehetőségeket** sejtetnek – a kommunikáció hagyományos lineáris modellje szerint a néző saját jelfogó érzékenysége, ismereteinek gazdagsága, személyiségének szerkezete, asszociációs készsége függvényében tudja megfejteni-átérezni az előadás szerzői-rendezői kódjait.

E szövegmgögttes háttérinformációk **egymást erősítő művészi hatásrendszere** a befogadó **ismereteinek**, műveltségének, érzelmi-erkölcsi beállítottságának, a befogadó asszociációs bázisának, **személyes és kollektív tudattalan tartalmainak** egymásra hatásában működik.

A lélektan állítása szerint a valóság, a tapasztalat, a megfigyelés elindít bennünk egy lelki folyamatot, amit **asszociációnak** nevez a szakirodalom (MÉREI 1989; KEMÉNYNÉ 1989). Ezekben az asszociációkban nemcsak szerzett ismereteink összessége aktivizálódik, hanem énünk mélyrétege, „ős-énünk” is többé-kevésbé leplezetlenül jelenik meg. Ebből a felismerésből nőtt ki **Rorschach** rendszere, pszichodiagnosztikai módszere, mely az alapvetően tudattalan tartalmakat kétdimenziós tintafoltszerű ábrákra kivetítő, a személyiség rejtett rétegeinek feltárását célzó **projektív teszt** (VINCZE 1966; ATKINSON és mtsai 1994). A tesztet az 1920-as években fejlesztette ki **Hermann Rorschach** svájci pszichiáter. A később, 1974-ben bevezetett új rendszer megpróbálta az összes értékelési mód bevált részeit egyetlen átfogó keretbe foglalni. Magyarországi viszonylatban Mérei Ferenc kutatta és terjesztette ki a teszt értelmezési lehetőségeit és módszertanilag jelentős elemeket vezetett be annak alkalmazásába (MÉREI 1982). A teszt 10 darab nemzetközileg elfogadott és rögzített kivitelű táblából áll, melyeken tintafoltok – 5 egyszínű, 2 fekete illetve vörös és 3 színes – találhatók. A vizsgált személy tintafoltokra adott válaszait – melyek a lapon való elhelyezkedésen túl az észlelt tárgy alakjára, tulajdonságaira vonatkoznak – a tesztelő pontról pontra lejegyzi.

A teszt alkalmas **a tudattalanból a tudatba bevillanó tartalmak** pszichoanalitikus feltárására, elemzésére is: „A Rorschach-teszt értékét az adja meg, hogy bepillantást enged a vizsgált személy **tudattalan működésébe**” (CARVER – SCHEIER

1998. 240. p. – kiemelés tőlem). A kvantifikált mutatókkal, indexekkel, skálákkal, kvalitatív elemzésekkel értékelt válaszok „**nem véletlenek**, hanem lelkiállapotoktól (...), kognitív attitűdöktől, képességektől (például intelligencia, kreativitás) és számos más pszichikus tényezőtől determináltak, ezért **értelmezhetők**” (FÜREDI és mtsai 2001. 235. p.– kiemelések tőlem).

Ennek analógiájára alakítottam ki azt a speciális metódust, ami **a darab és az előadás kiemelt jelentőségű szöveginformációit – verbális, vizuális és kinetikus színházi jeleit – a metaforikus-enigmatikus cím fogalmi-tartalmi értelmezhetőségének dimenziójához (1D) mint origóhoz rendelten a műnemi dráma leírt szövege és annak fordítása (2D) alapján a színpad terében elhelyezett tárgyakat, a színpadon játszó színészek testi-lelki valóját, fizikai-szellemi-érzelmi minőségeit (3D) és az előadás időtengelyének kontinuitásában hallható szövegközléseket, zenei effektusokat, látható mozdulatsorokat (4D) nemcsak racionálisan befogadható információanyagnak, hanem asszociációs ingereknek is tekinti.**

Feltevéseem szerint a nyitott struktúrájú művek színházi előadásai – így a *Godot-ra várva* című Beckett-dráma előadásai is – **térben-időben realizálódó négydimenziós Rorschach-tesztként** működnek. A megmagyarázhatatlan *Godot*-metafora (azonos irányba mutató színházi jelcsoportjaival) mint térben és időben szemlélt „**négydimenziós tintafolt**” hozza működésbe tudatos és tudattalan asszociációs agyműködésünket.

Patrice Pavis a „lapról a színpadra” színházi teremítő folyamatának elemzéséhez használja a **vektorizáció** szemiológiai fogalmát (PAVIS 1996).

A vektorizáció **metodológiai és dramaturgiai eszköz** az észlelt **egyedi színházi jelek** egymást erősítő **jelcsoportokká, összetartó irányú jelhálókká** szerveződési folyamatának leírására. Mind a produkció, mind a recepció során azt követjük nyomon, miként maradnak „feszültség alatt” a **verbális vagy teátrális jelek** (elhangzó szavak, színpadi pillanatok, mozgássorok), és miként jönnek létre az **őket összekötő** értelmezések, miközben **a jeleket és a vektorokat** mind az alkotás, mind a befogadás **időbeli** folyamatában állandóan fejlődő, irányító sémában helyezük el, **folyamatosan rekonstruálva a háló kiterjedését és fő vonalait** (PAVIS 1996).

### 3.2. Szimbólumok, metaforák, jelképek vektorizációja

Beckett darabjában minden mozzanatnak, minden kimondott, sőt minden ki nem mondott (csak elkezdett, vagy elfelejtett és „izé”-vel pótolta, vagy torzítva és töredékesen idézett, de a „szem-füles” olvasó-néző-hallgató számára ily módon mégiscsak felidézett) szónak és mondatnak **„szimbolikus, többszörös** jelentése van. Minden motívum **értelmezést, kommentárt igényel**. Csak a **részletes szövegmagyarázat** után válik világossá, hogy a *Godot-ra várva* látszólag **szimpla** története, a jelentéktelennek, érdektelennek, semmitmondónak tetsző dialógusok milyen **gazdag tartalmat** rejtnek magukban.” (MIHÁLYI 1989. 503. p. – kiemelés tőlem)

Mind az irodalmi-színházi alkotás, mind az olvasói-nézői befogadás folyamatát ésszel-logikával irányított racionális-tudati motivációk és ösztönös, ráérző-megsejtő, lelki-idegrendszeri impulzusok bonyolult egymásra hatása jellemzi. A szépirodalomban az alkotóművész a kifejezésre törő irracionális tartalmakat sűrített jelentésű nyelvi formákba tömöríti – ezek megfejtése, dekódolása avatja aktív befogadóvá az értelmezhetőség szempontjából nyitott struktúrájú, polifon művek olvasóját-hallgatóját-nézőjét. „Jelelméleti megközelítésben a szimbólum mint **kulturális jel** esetében a jelölő-jelölt viszony lényege a **többértékűség**, amely – akár a hasonlóság, akár a hagyomány által átörökölt önkényes egyezményesség a meghatározó benne – **a tudatos és tudattalan** elemek egyesítésével **aktív befogadásra ösztönöz**.” (ÚJVÁRI 2001. 5. p. – kiemelés tőlem)

„Gondolkodásmódunk alapvető sajátossága a (jel)képek és analógiák használata. Számtalan példa bizonyítja a **különböző kultúrák analógián alapuló szimbólumainak jelentésbeli rokonságát, a jelképteremtés és -használat egyetemes jellegét**. Ugyanakkor a jelentések eltérései, az adott környezethez igazodó tartalmi egy-egy kulturális terület sajátosságait emelik ki”. (ÚJVÁRI 2001. 4. p. – kiemelés tőlem)

Tudjuk, a világba teremtett (és a mindentudás képességével meg nem áldott) emberiség minden korban szimbólumok révén fogalmazta meg **saját viszonyát a mindenséghez**, a boldogan birtokolt **ismert** és a rettegetve tisztelt **ismeretlen** mindenséghez, a már megismert és a meg soha nem ismerhető jelenségekhez, ám „...tudatunk nem elégszik meg a különböző benyomások befogadásával, hanem minden benyomást **a kifejezés** tevékenységével kapcsol össze és hat át. A magunk teremtette **jelek és képek világa** kerül szembe azzal, amit a dolgok **objektív valóságának** nevezünk.” (CASIRER 1973. 322. p. – kiemelés tőlem). Beckett is maga teremti – vagy innen-onnan



kölcsönzi és módosítja – könnyebben vagy nehezebben felfejthető tartalmú-jelentésű jeleit, képeit, jelképeit, hogy a racionálisan fel nem foghatót és meg nem nevezhetőt ki-mondhatóvá és eljátszhatóvá tegye.

Az európai művészetet és műveltséget meghatározó Bibliában is jelen van a **transzcendens** tartalmak szimbólumokban való kifejeződése. A keresztény művészet – más szakrális művészetekhez hasonlóan – gazdag ikonográfiai hagyományt teremtett, amely tanainak képi megjelenítése során a szimbólumok sokrétű, kanonizált tárházát alakította ki. Az antik és a keresztény hagyományokat ötvöző **európai művelődés egész történetén végigvonul a motívumok, jelképek úrafogalmazása**, aktualizálása.

Jelelméleti (kultúrszemiotikai) aspektusból közelítve a darabhoz, megállapítható, hogy Beckett a darab címében, szövegében, színpadi „történeiseiben”, szituációiban, a szereplők névadásának módjában gazdagon rétegezett szimbolikus tartalmakat, jelképeket, metaforákat, toposzokat, vezérmotívumokat, sűrített tartalmú színházi jeleket használ. Elsősorban a **görög-római** és **zsidó-keresztény** alapokon nyugvó **európai műveltség szimbólumait** fedezhetjük fel a szövegben (az angol szövegben lényegesen gazdagabban, a megszorodott bibliai idézeteknek és allúzióknak köszönhetően) – az európai szemszögből egzotikus civilizációk jelképeinek kutatása jelen esetben elhanyagolható; viszont a **kelta-ír kultúra** szimbólumkincse, rejtetten beágyazott jelrendszere a hibernizmusoktól (melynek nyomai csak az angol szövegváltozatban fedezhetők fel) a kelta ogham ábécé betűszimbolikájának **rejtett** alkalmazásáig bizonyíthatóan át- meg átszövi a darab szöveganyagát.

Az európai kultúrtörténeti tabló a *Godot*-ban tehát tovább színesedik: „Az ír eidoszt (...) az emigráns Beckett (az emigráns Joyce-szal ellentétben) **elrejt** és **elleplez**. (...) A síkság és a mocsár meg a levelet hajtó fekete fa (a *Crann Bethadh*), az ír mitológia itt felejtett, szomorú Életfája. A fa körül mintha nemzetközi társaság verődne össze: Estragon neve spanyol vonatkozást asszociál, Vladimír orosz, Pozzoé olaszt, Luckyé angolt. A darab belvilágában mégis mintha franciák lennének; (...) Pedig a rongyok és az elegancia álruhájában mind írek. Papi szemináriumról szökött csavargók, koldusok, költők, filozófusok, akikhez hozzátársulnak W. B. Yeats társadalmi hagyományeszményének levitézlett képviselői, az arisztokrácia és az egyszerű nép, vagy inkább a némaságból skolasztikus tébolyba vaduló, majd végképp elnémuló, rabszolgasorsú értelmiség. Érdekes ezt az etno-kulturális családfát botanizálnunk? Talán igen.

**Az univerzális koncepciónak mindig a lokális ihlet ad hitelt.**” (GÉHER 2008. 8. p. – kiemelés tőlem).

A fordítói és rendezői értelmezés első feladata, hogy a Beckett által használt szimbólumok tartalmát a vektorizáció módszerével, az egymást a hasonlóságelvű összekapcsolás és az exponált előfordulások révén „feszültség alatt” tartó jelek, az egymás jelentését erősítő jelcsoportok jelhálójának segítségével feltárja, megfejtse.

Kétségtelen, hogy bizonyos színházi jelek kizárólag az azokat megalkotó kultúra ismeretében értelmezhetők (például a **zsebkendő**, amivel Estragon letörölné a csomagokat cipelő Lucky könnyeit, csakis a keresztény hagyományokban rímel össze **Veronika kendőjének** (a Biblia kanonizált szövegében nem is szereplő!) motívumával, mellyel a keresztjét a Golgota felé cipelő Krisztus arcát megtörölte, vagy a „**háromszor megtagadás**” bibliai motívuma (Pozzo kérdésére Vladimir háromszor tagadja le, hogy ismerné Godot-t) is csakis a keresztény mitológia, az Újszövetség ismerői előtt hordoz szimbolikus extrajelentést.

Beckett más szimbólumai mind az antik, mind a keresztény, mind a kelta hagyomány szerint értelmezhetők, jelentésük **egyirányba mutató** vektorai erős és szövevényes **jelhálót** fonnak a köznapi szövegszint és a banálisan hétköznapi szituációk köré.

Vladimir – nevének rejtett jelentése szerint: a „világ ura”, hatalom nélküli uralkodója, „kalapos királya” – **koronát** jelképező **kalapjával** babrál, ütögeti a tetejét, a búróját (angolul: „knocks on **the crown**” – a korona minden kultúrában a hatalom szimbóluma, a király, a császár, a cészár fejdísz. (A fordító itt alulmarad, de kisegíti őt a rendező: magyarul a kalapnak csak a *karimája* emlékeztet etimológiailag a „korona” szóra, de ha a rendezői iránymutatás szerint dolgozó tehetséges jelmeztervező a Beckett által előírt keménykalap szalagját koronaszerű motívumokkal díszíti, vizuálisan megvalósulhat a **színházi jel** (a kalap mint koronaszimbólum) fedett tartalma: a név és a kalap jelentésvektorai egyirányba mutatnak, felébresztik a nézőben a szerző Vladimir király voltára irányuló ellenpontoszó szándékát).

Az összetettebb példa kedvéért: a „**kő – kőhalom**” egyként utal Hermészre, az útonjárók görög istenére, Pán nemzójére, és a Krisztus sírjáról elgörgetett kőre is asszociáltat – a kő mint jel állandó színpadi jelenlétével, említésével, a színészekkel való fizikai kapcsolata révén „feszültség alá” kerül, s abba az értelmezési irányba erősíti a

mögöttes tartalmak kódjainak megfejtését, hogy Estragon és Vladimir a feltámadott Krisztus sírja előtt tanácstalanul várakozó két tanítvány „leképezése” – ha ebben a vektorirányban haladunk, akkor az enigmatikus cím a megfeszített, feltámadott és a mennyben Isten jobbán ülő Krisztus megjósolt második eljövételének – elvontabb értelemben: az egyre romló világhelyzetet megváltó csoda bekövetkezésének, a sors jobbra fordulásának – bizakodó várakozását jelentheti a rendezői olvasatban (és a nézői-befogadói recepcióban).

A kilátástalan küszködés emlegetésére pedig a Camus esszéje (CAMUS 1942) szerint boldognak elképzelt „proletár”, a követ görgető Sziszüphosz jelenik meg előttünk. A készülő előadásban a színen lévő nagy kódarab és a színészek Beckett által előre kottázott mozgásrendszerében egyetlen ikonikus erejű pozíció – Estragon dühében tenyerével nekitámaszkodva arrébb akarja lökni, vagy rátámaszkodik – elegendő ahhoz, hogy a rendező a sziszüfoszi jelképet (azonos irányba mutató verbális, vizuális vagy kinetikus jelcsoportok asszociációs hálójával megerősítve) a heroikusan reménytelen küzdelem körülményeinek bölcs elfogadását helyezze a címértelmezés és darabelemzés fókuszába.

Lucky tirádájában *Steinweg* [= *kőút*] és *Peterman* [= *kősziklaember*] utal Péter apostolra – ezen egyirányba mutató jelentések segíthetnek eldönteni, hogy a francia szövegben a sokjelentésű „**planche**”, az angol szövegben a szimbolikusan még nagy kezdőbetűvel is kitüntetett „**the Board**” ugyanazt a *valamit* (*felületet? területet? testületet? intézményt?*) jelképezi-jelöli-jelenti-e valójában, amit Kolozsvári fordításában „**az úgynevezett Deszka**”, vagy az „átigazított”, „átfésült” magyar szövegű előadásokban (Bucz Hunor Térszínházbeli, Tompa Gábor szolnoki, pesti, sepsiszentgyörgyi rendezéseinek magyar szövege az angol textus néhány új elemét is felhasználta) a Peter Brook-i „**Üres tér**”. A szöveg és a szituáció Beckett által a szövegbe és az instrukciókba írt tartalmi szerint Pozzo itt egyáltalán nem a színházra céloz. E metafora megfejtése kulcsot ad a rendező kezébe saját koncepciója kialakításához.

A szimbólumként (is) kezelt **kő** igen gazdag rejtett utalásainak jelhálórendszere mint eklatáns példa egyben az eredeti szöveg magyarra fordításának pontosságára és fontosságára is fokozottan felhívja a figyelmet. Ez motivál abban, hogy az angol szöveg alapján saját magam készítsem el a legpontosabban értelmezett angol szöveg magyar műfordítását. Kolozsvári fordításában „Estragon a **földön ül**, és azon igyekszik, hogy a

cipőjét levegye” – holott mind a francia, mind az angol szövegben „**kövön**”, „**kis kőhalmon**” ülve próbálja a cipőjét lehúzni. A fordítói pontatlanság eme apró példája a magyar olvasó, a magyar rendező, a magyar színész előtt kioltja a *kő* szimbólum jelhalós vektorizációval megvilágított multikulturális többletjelentéseit.

S ugyanígy marad rejtetten – hogy egy másik rövid példát hozzak a jelcsoportok jelentéshálózattá szerveződésére – a **nád** szimbolikájának több jelentésvektora is, ha pontatlanul fordítjuk.

Görög mitológiai, zsidó-keresztény és ír-kelta jelentésrétegek vetítődnek a nád realista felszíni jelentése mögé. „Eh! A szél a nádban” – Estragon ijedtségük okát elmismásoló, önnyugtató vagy vitatkozó szándékkal kimondott mondata többféle háttérjelentést is takar: A nád a Bibliában gyakorta felbukkan („Mit látni mentetek ki a pusztába? Nádszálat-é, a mit a szél hajtogat?” (Máté 11,8); „És tövisből fonott koronát tőnek a fejére és nádszálat jobb kezébe....” (Máté 27,29); „És verik vala a fejét nádszállal...” (Márk 15,19), „... egy szivacsot vőn és azt megtöltvén ecettel és egy nádszállra tűzvén, inni ád neki.” (Máté 27,48), stb. A *Zsoltárok* szövegében a nádszál a törekeny ember, a halandó ember szinonimája: a nád kívül a test, a porhüvely, belső ürege a mai napig definiálhatatlanul megfoghatatlan nem-anyagi jelenség: a lélek.

A második asszociációs réteg: a görög mitológiában Pán abból a **nádból** készítette **sípját**, amellyé a szerelme elől menekülő Szürinx nimfa változott – a **síp** asszociáció pedig visszacsatol a szomorúfűzfára (**fűzfasíp**); a **páni félelem** pedig a két csavargó halálfélelmére.

Az angol mondat ugyanakkor („*The wind in the reeds*”) majdnem pontos címe az ír eidosz költője, William Butler Yeats egyik – kötetcímadó – versének: *The Wind Among the Reeds*. Az **ír kulturális tartalmak felé mutató vektor** irányában haladva kiderül, hogy a *nád* és a *megzavarodottság, az egyensúlyvesztés* motívumainak összekapcsolása Beckett rejtett utalása a húsz betűs **kelta ogham** [ejtsd: óham, ójam, vagy óhm] **ábécére**, melynek rúna írásos betűjeleit fákról, növényekről nevezték el; az egyes fáknek mágikus erőt tulajdonítottak.

Korábbi szakirodalom nem említi, hogy Beckett ismerte volna és – ha eldugottan is – használta volna a druidák rúnaírási (kézzel, ujjakkal is elmutogatható) ábécéjének szimbolikáját, melynek tartalma szerint a **nád** [=Ngetal] kezdő fonémáját jelölő, három-

rovásos „Ng” jelének szimbolikus tartalma: „*zavar, meglepetés*”:  (ESTRAGON: „*A frászt hozod rám.*”).

Beckett az antik-keresztény-kelta hagyományban gyökerező **nád** szimbólum egymásba kapaszkodó jelhálóját egyedi szövésmintával is díszíti: az angol kifejezés – magyar fordítása, „**a szél a nádban**” is utal a levegő rezgésére a pánsíp nádsípjában – átvitt értelemben magát a zenei hangot, **a zenét** is jelenti.

A többértelmű szimbólumok recepcióanalízise joggal vizsgálja a kérdést: ugyanazokat a műveltségi információkat tanulta meg és tudja az olvasó-néző is, mint az átlagon felüli műveltségű szerző? Ugyanarra asszociál, ugyanarra gondol, ugyanazt a tartalmat hámozza ki minden olvasó, minden néző, amire Beckett gondolt, amire Beckett akarta, hogy asszociáljon? A zsidó-keresztény motívumok ugyanazt villantják be a tudattalanjából a japán színháznézőnek vagy a nigériai olvasónak is, mint a közép-kelet-európai bérlettulajdonosnak? Az eljövetelet ígérő **Godot**-t („*Godint, Godet-t ... mindegy, tudják kire célzok*”) személyként, istenként, elvont fogalomként, szimbólumként – s főleg: mely meg nem fogalmazható vagy ki nem mondható tabutartalom (*szabadság? istenség? boldogság? beteljesülés? elfojtott vágyak?*) szimbólumaként – értelmezi a mindenkori befogadó?

Jung a tudattalan **két** összetevőjét vizsgálva a **személyes tudattalan** mellett a **kollektív tudattalan** létét feltételezi. Ez utóbbi szerinte „nem egyedileg szerzett, hanem veleszületett”; tartalmai az archetípusok, amelyek „mindenütt és az összes individuumokban ugyanazok”. (JUNG 1934. 52. p.) Felfogásában az archetípusképzés a lelki struktúra ösztönös működési tendenciája. Ezek az archetípusok a **szakrális művészet szimbólumaiban**, az egyes ember életében pedig az **álmokban és a fantáziákban** törnek a felszínre. Jung tehát, feltételezve a **kollektív tapasztalatanyag biológiai átörökítését**, ebben látja a szimbólumok **egyetemes** előfordulásának magyarázatát (BUDA 1987).

Az agy, az idegrendszer, az intellektus, a lélek működése nem prognosztizálható, nem kiszámítható, de a művészi hatásképzés esetében – szűkítve: Beckett *Godot-ra várva* című tragikomédiája esetében – mégiscsak a szerző által irányított csapásirányba, alig láthatóan kijelölt mezsgyén halad, csak fel kell fedoznünk Beckett rejtett iránymutató jelzőkaróit a szövegben.

Mint a fenti néhány – a későbbi részletes kifejtést megelőlegező – szemléltető példa bizonyítja, e sűrített jelentéstartalmú, szimbolikus értelemben használt szavak, színpadi tárgyak, díszletelemek azonos irányba mutató **jelentésrétegeinek hálórendszere** egyben segítséget – mankót, sorvezetőt – jelent az enigmát a magyar nyelv lexikai készletével visszaadni kívánó fordító és a szabálytalan dramaturgiájú és rejtélyes darabot színpadra értelmező rendező számára is. Reméltem, hogy a kezdetben értelmezéshezítő ballasztok – az antik-bibliai-kelta motívumok – összerímelő vagy egymást kiegészítő tartalmi segítenek a szótári jelentéseken túli beckett-i üzenet dekódolásában, lefordításában és színpadra állításában. A szöveg ezen specifikus tartalmainak külön fejezeteket szentelek.

## II. A „lap” (SZÖVEG)

*„The farther he goes the more good it does me. I don't want philosophies, tracts, dogmas, creeds, ways out, truths, answers, nothing from the bargain basement. He is the most courageous, remorseless writer going and the more he grinds my nose in the shit the more I am grateful to him. He's not fucking me about, he's not leading me up any garden path, he's not slipping me a wink, he's not flogging me a remedy or a path or a revelation or a basinful of breadcrumbs, he's not selling me anything I don't want to buy — he doesn't give a bollock whether I buy or not — he hasn't got his hand over his heart. Well, I'll buy his goods, hook, line and sinker, because he leaves no stone unturned and no maggot lonely. He brings forth a body of beauty. His work is beautiful.”*

*[„Minél messzebb megy, nekem annál nagyobb jót tesz vele. Nem filozófiát, érvelést, dogmát, hitvallást, útmutatást, igazságkinyilvánítást, választ akarok én – semmit nem akarok a meglévő raktárkészletből. Ő a létező legbátrabb, legkönyörtelenebb író, és minél jobban beledörgöli a pofámat a szarba, annál hálásabb vagyok neki érte. Nem baszogat, nem vezet pázsitszőnyegen, nem kacsint össze velem cinkosan, nem akar rám tukmálni se gyógyírt, se egéru-tat, se kinyilatkoztatást, se egy tányér prézlit, nem szó rám olyasmit, amit nem akarok megvenni – tojik rá, hogy veszek tőle valamit vagy sem –, nem könyörög kezét szívére szorítva. Én mégis vevő vagyok a portékáira az utolsó szögig, mert ő minden kő alá bekukkant, és a legkisebb bogarat se hagy ná magára. A megtestesült szépet tárja elénk. Gyönyörű, amit művel.”*  
(Ford.: P.I.)]

Harold Pinter, *The Guardian*, 1989. dec. 28. (interjú)

### 1. Beckett és a *Godot*-ra várva szövege

#### **1.1. „Mire támaszkodják a színpadi előadás rendezője?”**

A *Godot-ra várva* a 20. századi drámairodalomnak **talán nem a legnagyobb**, de minden bizonnyal a **legjelentősebb alkotása**.

A beckett-i életmű egészéről gondolkodva Koltai Tamás követhető tanácsot ad a mindenkor arany szabály hangsúlyos újrafogalmazásával a *Godot*-t színpadra állítani kívánó rendezőnek: „Mire támaszkodják a színpadi előadás rendezője a különféle magyarázatok szövevényében, amelyek ma már ugyanolyan mítoszokat alkotnak, mint maga

a Beckett-életmű? Az egyetlen lehetséges megoldás: **a darabra**. Beckett szövegei gondot okozhatnak a filozófusoknak és az esztétáknak. Beckett, a drámaíró minden választ megad, ha az előadás létrehozói magában a műben keresik.”(KOLTAI 1977. 360. p.).

A fordító és a rendező a szövegre támaszkodhat tehát; a filozófiai és esztétikai tájékozódást nehezíti Beckett minden kiábrándultság ellenére mélyen humanista írói attitűdje, műveinek dramaturgiája és poétikája.

„Samuel Beckett huszonöt éves volt, amikor Marcel Proustról írott ír-barokk stílusú esszéjében megfogalmazta tantételét, amelyhez élete hátralévő ötvennyolc évében (1931-től 1989-ig) következetesen tartotta magát. Eszerint **az ember metafizikai fölöslegességben létezik, mert létének nincs filozófiailag hitelesíthető oka**” (GÉHER 2008. 2. p. – kiemelés tőlem) –végig ez a keserűen szkeptikus meggyőződés vezérli pályáján, mikor az emberi nyomorúság ábrázolásával magasrendű művészi alkotásokat hoz létre. Figurái, témái egy korszak szimbólumaivá csiszolódtak. Művészetét azért nem lehet egyetlen iskolához sem sorolni, mert maga volt az új távlatokat teremtő iskola. „Beckett: ma már nem vezetéknév, hanem fogalom, lexikoncímszó, irányzatjelző, egy sajátos írói magatartás, filozófia, kegyetlenségből, pesszimista önfeladásból, emberi szánalomból font keserű világból jelentése lett.” (ALMÁSI 1970. 356. p.)

Bár valóban lehetetlen a meglévő kategóriákba besorolni – filozófiáját tekintve egzisztencialista, történet szemlélete determinista, vallási meggyőződése szerint protestáns neveltetésű ateista, alkotói módszere a posztmodernnek rokonítja –, és gyakran tekintik nihilistának, a minimal art követőjének, modernnek, egzisztencialistának, posztmodernnek (FLETCHER 2000a), Samuel Beckett – ehhez ma már nem fér kétség – az **abszurd dráma** irányzatának megteremtője és legjelentősebb képviselője.

## 1. Egzisztencializmus és abszurd színház

**Mi az abszurd?** Pavis tömör válasza szerint abszurd az, „amit ésszerűtlennek, teljesen értelmetlennek, vagy a szöveg, esetleg a színpad többi elemével semmiféle logikai kapcsolatban állónak nem érzünk” (PAVIS 2006. 26. p.), ám figyelmeztetésére különbséget kell tennünk a színház *abszurd elemei* és az *abszurd színház* között.

Abszurd elemek – kontextusban nem elhelyezhető szövegi, inkongruens dramaturgiai, szcenikai, fogalmi komponensek – már jóval a 20. század közepén jelentkező abszurd színházi kísérletek előtti színházi formákban is felbukkantak a római



komédiától a középkori farce-on át Jarryig, viszont az abszurd színház Ionesco *A kopasz énekesnő* (1950) és Beckett *Godot-ra várva* című művével született meg.

**Mi az abszurd színház?** Lázadás a többezeréves hagyományokkal rendelkező dramaturgia, a konvencionálisan realista polgári színház ellen. Radnóti Zsuzsa a 20. századi magyar dráma modernizációs korszakváltása utáni „hagyománytörő” drámaírói pályákról szóló tanulmányában használt „lázádo dramaturgia” kifejezést a Camus által megteremtett tragikus abszurd lázadókról vette (RADNÓTI 2003. 51. p.). **Camus, az abszurd első teoretikusa** a második világháború és az azt követő idők politikai konfliktusok és ideológiák megosztotta világának kiábrándultságélményéből az emberi lét értelmetlenségének megfogalmazásáig jut. Az ember magát értelmetlennek tekinti, mivel tudása nem elegendő ahhoz, hogy megértse az őt körülvevő világot és saját szerepét az univerzumban. Az ember az értelmetlen léttől az öngyilkosság révén szabadulhat csak –a döntés szabad választás kérdése: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság. Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e leélni az életet, akkor választ adtunk a filozófia alapkérdésére.” (CAMUS 1942. 195. p.). Az abszurdot Camus nem filozófiának, hanem életérzésnek, „szellemi betegségnek” (CAMUS 1942. 194. p.) diagnosztizálja.

Az abszurd színház a második világháború után létrejött „anti-drámai” irányzat gyűjtőfogalma. Képviselői – mindenekelőtt Beckett és Ionesco, majd Adamov, Arrabal, később Mrožek, Pinter – a társadalmi létet abszurdnak, az embert tehetetlen lénynek tekintik; ennek ábrázolására újszerű drámai és előadásmódbeli technikákat hoztak létre. Az abszurd dráma úgy igyekszik kifejezni az emberi állapot értelmetlenségének és a racionális megközelítés alkalmatlanságának érzetét, hogy nyíltan szakít a racionális megoldásokkal és a logikus gondolkodással.

A semmibe torkolló lét értelmével foglalkozó **egzisztencialisták** szerint abszurd az, ami ésszel megmagyarázhatatlan. Sartre és Camus az új tartalmat még a régi polgári dráma konvencióinak keretébe szorítják – az abszurd dráma megpróbál egységet teremteni tartalom és kifejezési forma között. Lemond arról, hogy érvekkel bizonygassa az emberi állapot abszurditását; pusztán bemutatja azt. Radikálisan új, legtöbbször konfliktus és cselekmény nélküli „hiánydramaturgiát” alkalmaz, és meghökkentően szokatlan formanyelvi elemeket használ: devalvált nyelvet, minimalista verbális közelítést. Az abszurd színház költészete a lecsupaszított nyelv és a meghökkentően egyéni színpadi

képek elegyéből fakad, így közvetíti azt az általános filozófiát, mely szerint az ember léte – miután elszakadt vallási és metafizikai gyökereitől – értelmetlen és értelmezhetetlen.

A magyar származású, Bécsben nevelkedett, Angliában élő Martin Esslin Amerikában megjelent *Az abszurd dráma elmélete* (ESSLIN 1961) című műve megállapítja, hogy az abszurd színház nem alkot a szó klasszikus értelmében vett egységes stílust, irányzatot, iskolát; Beckett, Adamov, Ionesco, Genet és Pinter munkásságát sorolja művében az „áramlathoz”, az azonos – az egzisztencializmust jóval megelőző, „az isten meghalt” nietzschei felismeréséből eredeztetett — értelemvesztett létezésélményt és életérzést tükröző hasonló ideológia és hasonló művészi kifejezési forma alapján.

Almási Miklós kritikai észrevételeket is megfogalmazó tanulmányában Esslin általános filozófiai tézisekre – Kierkegaard, Heidegger, Sartre létértelmező fejtegetéseire – támaszkodó háttérhez a kor konkrét szociológiai-ideológiai motívumait, valamint a kortárs művészetek – elsősorban az absztrakt festészet és az új zenei irányzatok – megtermékenyítő hatását is hozzásorolja: „Hasonlóan a modern zenéhez, ez a drámai irányzat is a rettegésről ír változatokat. (...) Ez az a „szorongás”, mely aktualitást és értelmet a második világháború poklaiban nyert és éppen a hidegháborútól kapott még hátborzongatóbb rejtélyességet. (...) A félelmetes erők még láthatatlanabbak lettek és – a történelmi konstelláció paradoxjaképpen – néhány esztendőre még a kiút lehetőségei is elhalványultak.” (ALMÁSI 1967. VI. p.).

Az abszurd dráma dezentropomorfizált „karakterei” nem meghatározott kezdetű és végű drámai történések protagonistái többé, nem konkrét helyszínen és időben cselekszenek, hanem elvont színpadi térben. Az abszurd dramaturgia szerint működő abszurdszínház a hagyományos klasszikus elvű színház tökéletes ellenpólusa; Ionesco ezt a törekvést a markáns „antiszínház” kifejezéssel címkézte fel. Az abszurd darabok legjobbjai tézisdrama-szerűségük, parabolajellegük ellenére is épp ezzel a meghökkentően új dramaturgiával tudtak sokkhatást gyakorolni. Esslin elemzése szerint a sajátosan groteszk, feketehumoros látásmód, a provokatív esztétikai élmény az irracionális tartalmak közvetítését célul kitűző abszurd dráma hatásmechanizmusának fontos eleme, egy modern katarzis-típus működtetője: a néző a lét értelmetlenségével, az emberi állapot kétségbeesett tébolyultságával szembesül a színpadon – illúziókeltő hatások helyett a lényeggel találkozik, a tudatosítás és a humoros szembesülés révén

megszabadul saját félelmeitől és szorongásaitól. Eva Metman pszichológiai tanulmányában Beckettől írja, de az abszurd színház egészére érvényesen, hogy ez az új drámatípus „űrt létesít dráma és közönség között és így **a közönség önálló élményre kényszerül**, legyen ez az élmény az archetipikus hatalmak tudatos újrafelfedezése vagy az emberi én új tájékozódása, vagy mindkettő” (idézi ESSLIN 1961. 166. p. – kiemelés tőlem).

### 1.1.2. A posztmodern alkotói módszer elemei a *Godot*-szövegben

Beckett nem osztja a posztmodern irodalomfelfogás poétikáját és filozófiáját, de alkotói módszerének egyes elemei hasonlóságot mutatnak vele.

Az irodalomtörténet korszakolása a romantikát és romantikus realizmust váltó, 1857 utáni **modernista törekvések** első forradalmian újító hullámára a századfordulót követően az avantgárd, az összefoglalóan modernként megjelölt korszak utáni szakaszára a másod- vagy utómodernség címkét ragasztja. A múlt század utolsó harmadára jellemző és ma is divatos irodalomértelmezési, poétikai és létszemléleti irányzat jelölésére a posztmodern fogalma használatos. A posztmodern szemlélet és alkotásmód elemei a *Godot*-ban is fölfedezhetők.

A posztmodern radikálisan átértékelte a műalkotás természetéről vallott nézeteket, minden új műalkotásra korábbi szövegek újraírásaként tekint. Az irodalmi alkotást nem kizárólag önmagával azonos jelenségként értelmezi, hanem minden egyes szöveget gyakorlatilag szövegtérnek minősít, amelyben az **irodalmi hagyomány különböző elemei kapcsolatot létesítenek egymással**.

A „hagyományba ágyazottság” a *Godot*-nak is erőteljes, bár csak rejtetten jelen lévő jellegzetessége – nagyszámú **bibliai párhuzam, görög mitológiai motívum, írkelta utalás és szimbólum** bizonyítja. Ám ellentétben Joyce *Ulysses* című „korszakos kísérletével”, mely „egyszerre eposz és eposz-persziflázis is” (SÜKÖSD 1974. 929. p.), hiszen szerkezete, elemei, Stuart Gilbert szakkifejezésével élve „átfogó és tervszerű **jelképhálózata**” (idézi SÜKÖSD 1974. 917. p. – kiemelés tőlem) Homérosz mintául választott alapművének szerkezetét, epizódjait, jellemeit szinte tükörpontossággal követik, Beckett nem egyetlen irodalmi példa szerkezetét és motívumrendszerét veszi

alapul. Nem egyetlen konkrét görög vagy kelta mítoszt vesz mintául, s nem a Biblia egészét – vagy akár csak a *Godot*-szövegben szűkítő hangsúllyal kiemelt Evangéliumok valamelyikét – követi párhuzamos technikával, hanem motívumokat, példázatnyi cselekményegységeket, alakokat, tárgyszimbólumokat, szavakat, félmondatokat választ innen is, onnan is, amonnan is (Hérakleitosz, Shakespeara, Shelley, Baudelaire, Mallarmé és mások műveiből) látszólag „random” kereséssel, mely elemek – szisztematikus elemző munkával kimutatható – mégis valamilyen **jelhálórendszerre vektorizálódnak**.

A posztmodern **intertextualitás** fogalma más alkotástechnikai megoldás, mint a poétikában régről ismert allúzió vagy evokáció jelensége (egy adott szöveg valamely korábbi más szövegből idéz, valamely más szövegre utal). Az intertextualitás minden szöveg esetében fennáll. Az intertextualitás **nem két szöveg között működik**, hanem a szövegek végtelen sokaságát vonatkoztatja egymásra.

Beckett esetében **nem a posztmodern intertextualitás komplex jelenségével** állunk szemben. Ugyanakkor az idézőjel nélkül saját szövegébe rejtett motívumok, utalások, jobbra módosított vagy eltorzított idézetek jelentésgazdagító, indirekt háttérinformációk az „időmulató” hablatyolás és a „semmitörténülés” felszíni üressége mögötti enigmák szakszerű(nek vélt) kicsomagolásához.

A kultúrtörténeti kontinuitás és az intertextualitás mellett a posztmodern a szövegtípusok vegyítésével operál. A *Godot*-ra ugyan nem érvényes a nézőpontok és hangnemek váltogatása, hiszen a Lucky-monológ kivételével a „cselekményben” résztvevő öt figurát végig virtuális egykamerás nézőszögből, realista pszichikai reakciókat mutató húsvér figuraként láttatja, az egységes esztétikai megformáltság hagyományos kritériumainak megfelelően, viszont az alapvetően „small talk”-os kollokviális dialógusanyagba többféle szövegtípus vegyül (középkori alliteráló versforma, archaikus-biblikus szövegtöredék, kortárs versidézet, tragikusan végződő pikáns angolcsúfoló adoma, rondószerkezetű kuplé, teátrálisan retorikus vulgár-filozófiai eszme-futtatás, stb.).

Lucky dadaisztikus montázsmonológja azonban minden tekintetben posztmodern: jelen van benne a keresztül-kasul egymásba ágyazott korábbi szövegek intertextualitása (a pragmatikus, a tudományos, a művészi világmagyarázat felszabdalt és törmelék-kifejezésekkel színesített, ám értelmessé összemozzaikosítható mondathal-

maza), háromszoros nézőpont- és többszörösen skizoid hangnem- és személyiségváltása, a kultúrtörténeti beágyazottság (és annak paródiája) – mindez azonban minden szokatlansága ellenére is racionális, valóságos írói célt szolgál: az embertársától megnyomorított homo sapiens kiürült személyiségét „a némaságból skolasztikus tébolyba vaduló, majd végképp elnémuló, rabszolgasorsú értelmiség” (GÉHER 2008. 6. p.) szimbólumát felmutatni.

A *Godot*-ra is vonatkozik azonban az a valójában posztmodern attitűd, hogy az olvasás során a szöveggel, a színházi előadás során az előadás egészével viszonyba kerülő **befogadó bennefoglaltatik az értelmezésben**, s ebből az érintettségéből következik, hogy maga is **változó** lévén folyamatosan újraérti, másként érti, másként interpretálja a **szöveg és az előadás jeleit** – a hangzó szöveg- és látványmanifesztáció, „az előadás elemei a **néző fejében titokzatosan újjászerveződnek** (PAVIS 2003. 11. p. – kiemelés tőlem).

Mindezeket túl a *Godot*-ra is érvényesnek tartjuk a posztmodern művekre vonatkozó megállapítást: motívumainak vagy a mű egészének jelentése definitív pontossággal meghatározhatatlan. Az újraolvasások, **újraértelmezések és újrendezések a mű relativizmusát csaknem végtelenné növelik.**

## 1.2. *Godot*-specifikus életrajzi adatok

Miután Beckett életével, műveinek születési körülményeivel, alkotói titkaival kitűnő biográfiák (BAIR 1990; KNOWLSON 1996, FLETCHER 2000e, KNOWLSON 2006), munkatársainak dokumentumértékű naplói, beszámolói, visszaemlékezései foglalkoznak (SCHNEIDER 1958; ASMUS 1975; SCHNEIDER 1975), ezúttal rendhagyó módon csak életének a *Godot-ra várva* szempontjából lényegesnek vélt eseményeit emelem ki.

Samuel Barclay Beckett 1906-ban született angloír protestáns szülők második fiúgyermekéként az írországi Cooldrinaghban, mely a dublin megyei Foxrock területén található. Az 1906-os *The Irish Times* születéseket és elhalálozásokat lajstromozó rovatában *április 16-a* áll Beckett születési napjaként, születési anyakönyvi kivonatában viszont *május 13-a* szerepel – föltételezések szerint édesanyja May Roe keresztnévét írták be tévesen a hónap rubrikába. Édesapja viszont az egy hónapon belüli bejelentési

kötelezettségek értelmében a születés tényét *június 14-én* regisztráltatta. Beckett maga az édesanyai gondoskodás révén gyerekkora óta mindig is *április 13-án* ünnepelte születésnapját. (KNOWLSON 1996. 23. p.)

1906. április 13-a péntekre, ráadásul *Nagypéntekre* esett. A sors mítoszképző keze irányította úgy, hogy Beckett Krisztus kereszthalálának napján szülessen, két nappal Krisztus feltámadása előtt, és 1989. karácsonyában, december 22-én, két nappal Krisztus születésének ünnepe előtt haljon meg (KNOWLSON 1996. 618. p.). A húsvéti ünnepkör Nagypéntektől Húsvéthétfőig tartó napjainak nevei hangzanak el a *Godot*-val való találkozás időpontját tisztázó vitában Estragon szájából: „De melyik *szombatot* mondta? És ma *szombat* van? Netalán *vasárnap*? (*Szünet*) Vagy *hétfő*? (*Szünet*) Vagy *péntek*?

Párizsban a Montparnasse egyik mulatója előtt Beckettet egy apacs minden ok nélkül késsel mellbe szúrja – a keresztfán szenvedő Krisztus oldalába a római katona döfi dárdáját. A Krisztus-párhuzam a *Godot*-ban nemcsak utalásokban, szimbólumokban, de dialógusban kimondva is megjelenik: „VLADIMIR: Ne hasonlítsd magad Krisztushoz! – ESTRAGON: Őhózzá hasonlítottam magam egész életemben.”

A család hugenotta ősei a vallásüldözés és a szegénység elől menekültek Írországba; a vezetéknév franciás írásmódja ugyanúgy beszélő név, mint a Lucky monológjában szereplő „tudósok” neve; Becquet jelentése: Sasorr [*beak, bec = csőr; nagy kampós görbe orr*] (O’NAN 1979) – egyik saját készítésű karikatúráján Beckett maga is ezen etimológia szerint értelmezte családi nevét.

Apja William Frank Beckett, akinek kalapja és a kalappal végzett mozdulatai térnek vissza Vladimir figurájával és szimbolikus fejfedőjével.

Ír környezetben nevelkedik, ír nemzeti hagyományokat szív magába: iskoláit Dublinban és Enniskillenben végzi – a *Godot* figurái az internacionalista nevek ellenére ír tájba ültetett ír gyökerű figurák; a *Godot* angol szövegének hibernizmusai, a rejtett írkelta utalások mutatják a szerző szemérmes kötődését az ír kultúrához.

1923-27 között a híres dublini Trinity College hallgatója, ahol W. B. Yeats, Bernard Shaw, Sean O’Casey, James Joyce is tanult. Az idegen nyelvek iránti érdeklődése korán megmutatkozik, az egyetemen franciából és olaszból iskolaelső, megkapja a nagy arany medált – később művei nagy részét (regénytrilógiáját és a *Godot*-t is) franciául írja, mert úgy érzi, szabadon, a stílus ballasztjai nélkül írhat (SCHNEIDER 1975).

Dublinban naponta elhalad a kis dohányüzlet mellett, melynek falán az ismert szlogen annyira beleívódik memóriájába, hogy két évtized múlva a *Godot*-ban felhasználja: „*Kapp and Peterson – a gondolkodó ember pipája*”.

Beckett egyetemi tanulmányai után Belfastban tanít. 1928-ban a párizsi École Normale Supérieure, a francia szellemi élet vezéregyéniségeit nevelő tanárképző intézet angol lektora lesz, publikálja első verseit. Aktívan sportol: rögbizik, ügyesen krikettezik és golfozik, nagyszerű teniszjátékos, érdekli az ökölvívás (KNOWLSON 2006. 25. p.) – a *Godot-ra várva*, elsősorban Lucky monológjában gazdag sportutalásokat tartalmaz.

Találkozása James Joyce-szal, akit a fiatal Beckett mesterének tekint, meghatározó jelentőségű – mi több, Joyce cipőmániája, divatos cipők utáni érdeklődése indította el Beckettben Estragon szimbolikus lábbelijének gondolatcsiráját.

Tanulmányokat publikál, 1929-ben megjelenik a Joyce védelmét szolgáló tanulmánykötet számára készült *Dante... Bruno... Vico... Joyce* esszéje, 1931-ben a *Proust-tanulmány* – Joyce alkotói módszere, Proust időkezelése lépten-nyomon tetten érhető a *Godot*-ban.

1930-32 között a Trinity College francia tanszékén tanársegéd.

Élettársának feljegyzései szerint „Születése óta szörnyű emléket őrzött magában az anyja méhében töltött életszakaszáról. (...) Állandóan szenvedett, borzalmas válságokon ment keresztül, úgy érezte, hogy fuldoklik” (GUGGENHEIM 1960. 50. p.) Melankóliára és depresszióra hajlamos: „A szenvedés és a szorongás néha hihetetlen erővel tört rá, (...) olykor az öngyilkosság gondolatáig is eljutott” (KNOWLSON 2006. 33. p.) – mint legtöbb művét, a *Godot*-t is a fájdalomra és reménytelenségre való rádöbbenés ihlette. A két „csavargó” kétszer is az önakasztást latolgatja, de tragikomikus okok miatt mégsem hajtják végre – Beckett számára az öngyilkosság protestáns neveltetése és sztoikus életfilozófiája miatt elfogadhatatlan volt.

Apja halálát követően két esztendőn keresztül a Tavistock Klinikán pszichoterápiás kezelésén vesz részt Dr. Wilfred Bion felügyelete alatt, majd Carl Jung elméleti előadásait hallgatja – a *Watt* és a *Godot-ra várva* terapeutikus motívumai innen eredeztethetők.

1932-37 között sokat utazik, főleg Németországban; Caspar David Friedrich német romantikus tájképfestő olajfestményeit 1937-ben látja a drezdai képtárban, melyek nagy

hatást gyakorolnak rá; a *Két férfi a holdat szemléli* című képet Beckett maga is a *Godot-ra várva* egyik ihlető forrásaként emlegeti.

1938-ban végérvényesen Franciaországban telepedett le. Ekkor került munkatársi és baráti kapcsolatba Joyce-szal. Ebben az évben jelenik meg regénytrilógiája első darabja, a *Murphy* angolul – franciául csak 1947-ben – melyben Beckett szerint már benne van a *Godot-ra várva* csírája.

Franciaország német megszállása idején csatlakozik az ellenállási mozgalomhoz, ám 1942-ben árulás miatt lebukik az az elsősorban hírszerzéssel és információtovábbítással foglalkozó titkos sejt, melynek ő is tagja. A Gestapo elől sokan szöktek át Spanyolországba a Pireneusokon keresztül; Beckettnek is menekülni kell – e nélkülöző időkben feleségével együtt gyakran Vladimir és Estragon táplálékán, fehérrepán és retken éltek. Dél-Franciaországban Vaclause tartományban, Roussillon faluban bujkál 1945-ig, egy Bonelley nevű gazdától vásárolja a bort – ezek a biográfiai adatok a *Godot* francia szövegében rendre szerepelnek is, azonban az angol szövegből a dekonkretizáló törekvés kihúzza vagy angol tulajdonnevekre írja át a francia vonatkozású adatokat.

1945-46-ban bolti eladóként dolgozik, Normandiában az Ír Vöröskereszt egyik kórházában tolmácskodik – Normandia neve is előfordul Lucky monológjának francia szövegében, de az angol változatban már az ír Connemara szerepel.

1945 után többnyire franciául írja műveit, s azokat maga fordítja „vissza” angolra.

1946-ban kiadják a *Mercier és Camier* című regényét, melynek két főhőse Vladimir és Estragon előképének is tekinthető.

1948. október 9-e és 1949. január 29-e között írja francia nyelven élete első színdarabját, *Godot-ra várva* címmel. 1952. október 17-én (más adatok szerint november 17-én) az *En attendant Godot* megjelenik Párizsban a *Les Éditions de Minuit* kiadónál. Megírásának időpontját tekintve megelőzte az abszurd drámák első színpadra állított darabjait, de csak Ionesco, Adamov és Pichette abszurd komédiáinak sikere után, 1953-ban kerülhetett sor a *Godot-ra várva* világpremierjére egy párizsi kisszínházban, a *Théâtre de Babylonban*.

1952-ben Ussy-sur-Marne falu közelében épít házat – az *Godot*-ban parodisztikus éllel szereplő Embertani Akadémia székhelyét jelölő *Essy-in-Possy* Beckett francia lakhelycímének játékos formai ihletője – Berkley filozófiájával telítve.



A *Godot-ra várva* sikerét követően írta meg világszerte ismert, s a *Godot* után leggyakrabban bemutatott darabjait, *A játszma végét* (1957), *Az utolsó tekercest* (1958) és az *Ó, azok a szép napokat* (1961). Regényei (*Murphy*, *Molloy*, *Malone meghal*, *A megnevezhetetlen*) az értők körében sikert aratnak.

Számos fontos nemzetközi díjat nyert. Életművéért 1969-ben Nobel-díjat kapott, amit személyesen nem vett át (úgy vélte, az mesterét, James Joyce-t illetné meg), a díjjal járó összeget pedig szétosztotta rászoruló művészbarátai között.

Világhírét első és mindmáig legjelentősebb színművének, a *Godot-ra várva* című darabjának köszönheti.

### 1.3. A „Godot-mitológéma” értelmezése és genézise

*„Mit csinálunk?” – „Godot-ra várunk.” A rövid dialóg közmondássá, értelmiségi viccé vált. Godot mitológémává emelkedő irodalmi alak – Don Quijote, Hamlet, Don Juan és Svejk rokona –, pedig meg sem jelenik.*

Perényi Balázs: *En attendant. SZÍNHÁZnet 2006.*

nov.28.

#### 1.3.1. Mit jelent?

Az eredetileg francia nyelven írt mű címében szereplő név [*Godot* – ejtsd: *godó*; Beckett tanácsa szerint hangsúly az első szótagon] (KNOWLSON 1993. 87. p.) kiejtése azonos az angol *god* [= *isten*] alapszó az ír nyelvben használt „-o” becéző toldalékkal képzett alakjának kiejtésével – ezt a föltételezett etimológiát szerzői szándék nem erősíti meg – igaz, nem is tagadja. Alan Schneider, az első amerikai *Godot*-előadás rendezője megkérdezte Beckett-től, hogy kit vagy mit jelképez a darab titokzatos *Godot*-ja. Beckett azóta legendává vált válasza ennyi volt: "Ha tudnám, megmondtam volna a darabban." (SCHNEIDER 1958).

A *Godot-ra várva*: modern klasszikus; Koltai Tamás paradox kifejezését kölcsönvéve: „klasszikus abszurd” (KOLTAI 1988).

A szakirodalom értelmezési kísérletei a címben szereplő tulajdonnevet – a darabbeli utalások hatására – elsősorban Isten szinonimájaként, Jézus Krisztus második el-

jövetele, a megváltás, az üdvözülés szimbólumaként, általánosabb értelemben a léte-lyzet megváltoztatására irányuló kívánság metaforájaként magyarázzák, illetve a jövő, a remény, a boldogság, a vágy, a munkalehetőség, a boldogulás, a szabadság, a kiteljesedés, az önmegvalósítás, „egy jobb sors” fogalomkörébe tartozó, pozitív előjelű jelentéstartalmakat társítanak hozzá – a konkrét biográfiai tényekkel operáló szimbólumfejtők szerint „Godot” a második világháború idején a németek által megszállt Franciaországból a Pireneusokon át történő menekülés, tágabb történelmi értelemben a német megszállástól való szabadulás titkos kódja, a náci veszély elmúlásának rejtjeles fedőneve volt vagy lehetett az ellenállási mozgalom egyik hírsz-erző sejtjében aktívan tevékenykedő Beckett számára.

1956-ban G. S. Fraser, a *Times Literary Supplement* kritikusja úgy vélte, hogy a mű „lényegét tekintve egy elnyújtott és hosszan kitartott **metafora az emberi élet természetéről**” (idézi FLETCHER 2000b. 40. p. – kiemelés tőlem).

20 évvel ezelőtt Mihályi Gábor úgy vélte, a Beckett-értelmezők ma már egyetértene-  
nek abban, hogy Godot – akire **hiába** várnak - **az emberiség beteljesíthetetlen óhajai-  
nak, reményeinek a jelképe.** Ezen az általános jelentésen túl minden előadás, minden  
néző a maga vágyainak megfelelően konkretizálhatja Godot szimbólumát. (MIHÁLYI  
1989. 505. p.)

|            |          |     |           |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|------------|----------|-----|-----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Különös    | értel-   |     |           |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| mezési     | szempón- |     |           |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| tot        | vet      | fel | egy       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| egzotikus  |          |     | ku-       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| tatási     | adalék:  |     | az        |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| arab       | és       |     | perzsa    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| nyelvekben |          |     | két       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| külön      |          |     | igét      |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| használnak |          |     | a         |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| rossz      |          |     | előjelű   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| idegtépő   |          |     | várakozás |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| és         | a        |     | jóval     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| k          | e        | c   | s         | e | g | t | e | t | ő |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| b          | i        | z   | s         | e | r | g | e | t | ő | - | k | e | l | l | e | m | e | s |

v á r á s

k ö z ö t t ;

Beckett művének címében arab nyelvterületen ez utóbbit használják (jobbról balra olvasva): در انتظار گودو ; a fonémák betűjele szerint (jobbról balra haladva): **wdwK raz-htna rD** ; arab olvasatai: **Dar antzhar Khudu**, mellékjelekkel pontosítva: **Dar intizhar Godo**; a perzsa kiejtés: **T**  
**e**

**r entezaar Godo**. Magyarázó fordításban: jóhangulatú várakozás a várva várt Godot-ra.

A várakozás értelmét azonban a folyamat végeredménye visszamenőleg adja meg. Beckett az Isten háta mögötti kietlen vidék szimbolikus terében a várakozás kontinuitásának csak egy köztes szegmensét, kétegységnyi, kétnapnyi töredékszakaszát mutatja meg. Kétfelvonásos tragikomédiájából azonban sosem derül ki, megérkezik-e Godot valaha is, érdemes vagy felesleges volt-e rá várni – mindenesetre az európai kultúrkörben élők kollektív tudatalattijában Beckett művéhez – a Godot-metafora pozitívnak föltételezett töltése ellenére – paradox módon a hosszú várakozás **reménytelenségének** érzése társul.

Beckett számára a darabírás fogantató pillanataiban **nem a valakire várás**, hanem maga a **várakozás** pszicho-fizikai állapota volt fontos. A francia kéziratos textus első címe a Reading University Library *Beckett Nemzetközi Alapítványának* kéziratdokumentumai szerint még „Godot-tlan” volt: **En attendant**. „Mind az angol, mind a német szöveg címében maga a **várakozás a fő**; másodlagos, hogy kik várnak és kire mire várnak” (KNOWLSON 1993. 87. p. – kiemelés tőlem). Ehhez az angol címből is a „They are waiting for Godot” egyszerű kijelentő mondat csonkolt változatát kell kihallanunk: „What are they doing?” – „(They’re) waiting for Godot.” Csakis az ige („vár”) erősebb a tárgynál („Godot-t”) vagy a határozónál (Godot-ra). A „waiting” nem gerundium (mely igei és névszói minőségeket hordoz), hanem a folyamatos jelen idejű igei szerkezet (Present Tense Continuous) része (are waiting). Beckett Elmar Tophovennel konzultálva sokáig dédelgette a német „*Wir warten auf Godot*” [= *We are waiting for Godot* = *Várjuk Godot-t*] címötletet, míg végül a „*Warten auf Godot*” [= *várni Godot-ra*; *várás Godot-ra*] megoldásnál maradtak.

Grammatikai értelemben a magyar *Godot-ra várva* címben billen a szerzői szándék, hiszen a „várva” határozói igenév kevésbé erős a határozóragos tulajdonnév

mellett, mint amilyen a „várnak/várunk” ragozott igealak lehetne. Csakhogy a „*Várnak Godot-ra*”, a „*Várjuk Godot-t*” vagy a deverbális nómenképzős „*Godot-ra várás*” tartalmilag kielégítő fordítói megoldás stilisztikailag nem fogadható el címként. Leginkább a „*Várakozás Godot-ra*” kínálkozik új címül – ám összehasonlítva az eredeti határozói igeneves, a köztudatba már beágyazódott magyar címmel érzékelhetjük, hogy bár nyelvtanilag talán a szerzői szándékot pontosabban szolgáló megoldás lenne, a darab egészét tekintve mégis kevésbé találó. A „*Godot-ra várva*” határozói szerkezete a befejezetlenség, a feszültség figyelemkeltő motívumát is tartalmazza – az igenév igei tartalma révén –, míg a „*Godot-ra várás*” – az igéből képzett névszó miatt – a szabályosság, a befejezettség, a lekerekítettség, az érdektelenség konnotációját hordozza. A tömören találó „*Godot-várás*” tárgyas szóösszetételű cím nem kínálja a szemnek a franciás hangzást, és nem is építhető be válaszul a dialógusok visszavisszatérő kérdésére: „Mit csinálunk?”

Nem segít az enigma kicsomagolásában a „cselekmény” helyszíne sem. Mint Peter Brook előtt és után minden **üres tér**, a *Godot-ra várva* színtere is a realista helyszínen túli **szimbolikus mező**, ahol eredendően **jelképpé stilizálódik** a metaforikus címszereplőn túl az a kevés díszletelem (*fa, kő, út, hold*) és tárgy (*cipő, kalap, kötél, szék*), amit a szerző ökonomikusan előír.

„*Dűlőút. Fa. Este.*” - Samuel Beckett darabkezdő – angolul még a franciánál is szűkszavúbb és szikárabb – hely- és időmeghatározó minimálinstrukciója az abszurd ikonográfia meghatározó nyitóképét vetíti színre. A statikus ikon újabb szimbolikus elemmel bővült 1975-ben: Beckett saját berlini rendezése szövegkönyvében a jelenet előtti instrukcióba az édenkerti tiltott fákon túl keresztfát-világfát-bitófát jelképező *fa* ellenpontjaként szükségesnek érezte kötelező érvénnyel előírni a *kő [stone]* jelenlétét a pár sorral lentebb a szereplők pozícióját leíró sorokba simuló *kőhalom [mound]* helyett: „*Dűlőút. Fa. Kő. Este.*” (KNOWLSON 1993. 9. p. – kiemelés tőlem). Ez számunkra egyértelműen jelzi: a saját darabját rendező Beckett a színház gyakorlati terepén érezte meg a *kő* motívumának az előadás terében és idejében betöltött exponált szerepét.

Maguk a körültekintően kiválasztott nevű figurák, akikről a szerző igen kevés „szociokötődést” árul el talán épp e dekonkretizálási szándéknak és a stilizált mezejű mozgástérnek köszönhetően is **szimbolikus alakokká** nőnek – mindkét protagonista-páros deklaráltan **az egész emberiséget jelképezi**. Vladimir szerint: „De itt és most mi

vagyunk **az egész emberiség**, akár tetszik, akár nem.” (BECKETT 2009. 68. p. – kiemelés tőlem), Estragon pedig a mind a Káin, mind az Ábel névre reagáló Pozzoról mondja: „Ő maga **az egész emberiség!**” (BECKETT 2009. 72. p. – kiemelés tőlem). Vladimir és Estragon lecseréli a „cogito ergo sum” nemes bizonyosságát a „viszketek, tehát vagyok” és a „répát rágok, tehát vagyok” szintjére – leépülő memóriájuk az *elme* szót is elfelejti: „Az halogatott reménység beteggé teszi az izét...” –, miközben unaloműzésül és *el-meháborodás* elleni védekezésül életpótló játékokkal – öngyilkossági, gondolkodási és semmittevési kísérletekkel – töltik ki a várakozás céljából rendelkezésükre álló időt. Elhangzó, ám elismerten bizonytalan alapokon álló dialógusaikból csak ambivalensen összerakható információlegókat kapunk a címben jelzett „személy(?)”-ról.

### 1.3.2. Mitológiai, irodalmi és egyéb témaihlető motívumok

A mű szövegében, szituációiban – bár hőseit a szerző az apátiába-afáziába-atámbiába burkolózó Istentől elhagyott világba veti – keresztény motívumokra és szimbólumokra bukkanunk; Beckett nem istenhívő, de ez nem akadályozza annak, hogy bibliai képeket, példabeszédeket, motívumokat, szimbólumokat, idézeteket használjon: „Ez mitológia, amiben jártas vagyok, ismerem, természetes tehát, hogy használom” (idézi FLETCHER 2000b. 49. p.). Jogos a föltételezés, hogy a cím is bibliai szimbólumra utal.

A talán véletlenül kitalált, de később misztifikáltan rejtélybe csomagolva tartott címadó *Godot* tulajdonnév első automatikus asszociációja is a Lucky-monológban exponált, de passzív, „első mozgató” karakterológiájú, a világ szenvedései elől részvétlenségbe burkolózó, „quaquaverzális” és „személyes” Istenhez vezet. A szerző által alkotott szó nem lexéma; szótári jelentés nélküli, franciás csengésű hangsor – ebben a kontextusban metaforikus értelmű tulajdonnév, a darabban létezőnek vélt valóságos személyt jelöl, aki szereplőként nem jelenik meg a színen.

Adalékokat kaphat-e a fordító és a rendező a szándékosan a megfjthetlenség tartományában tartott már-már mítoszivá növő fogalom, a „Godot-mitologéma” talmáról, ha genezisének vagy névadásának feltételezett impulzusait sorra veszi?

Hiába a szerzői tartózkodás, erősen él a készítés a *Godot* szóba az *Isten* szót beetimologizálni, hiszen mint említettük, kiejtése azonos az angol *god* [= *isten*] alapszó az ír nyelvben használt „-o” becéző toldalékkal képzett alakjának kiejtésével. Tanulmányok bizonygatják a cím azonosságát Istennel (COE 1970). Simon Weil: *Attente de Dieu* [= *Várakozás Istenre*] című művének címe is erős párhuzamot kínál.

Beckett említést tesz egy kerékpárversenyről, ahol hallotta, amint a közönség egy *Godeau* [ejtsd: *godó*] nevű sportoló célba érését várta.

A francia szlengben a „godailleur” jelentése: nagyevő; a „godenot” gonosz manót jelent – a kezdőszótag azonosságán túl más kapocs nem található a címmel.

A névötletet – saját bevallása szerint – a *godillot* vagy *godasse* [= *cipő, cipellő, topán, lábbeli*] francia szleng szóalakból nyerte – Estragon *cipője* Vladimir kalapjával együtt többjelentésű szimbolikus személyes használati tárgy a darabban.

*Godeau* [ejtsd: *godó*] nevű, soha fel nem bukkanó üzlettársát az anyagi csődből való kilábolás reményében várja Balzac (1799-1850) *Mercadet* című regényének címszereplője, illetve a regényből készült *Le Faiseur* című színdarab főhőse. *The Lovable Cheat* [= bocsánatos bűn, csintalan tréfa] címmel amerikai filmvígjáték készül a regény és a színmű alapján a Beckett által csodált és nagyra tartott Buster Keaton szereplésével 1949-ben – az *En attendant Godot* 1948 októbere és 1949 januárja között íródott.

Vladimir és Estragon prototípusai már Beckett *Mercier and Camier* című francia nyelven írt első regényében felbukkannak (BECKETT 1946), a regény egyes mondatai változtatás nélkül beépültek a dráma dialógusszövegébe; komparatív vizsgálatuk külön dolgozatot érdemelne.

Beckett saját vallomása szerint a *Godot-ra várva* csirája a *Murphy* című regényében keresendő (BECKETT 1938). A hagyományos cselekménybonyolítást nélkülöző dramaturgiai modell miatt Racine *Bérénice* című darabjával rokonítják, melyben “semmi nem történik öt felvonáson keresztül” – Beckettnél „semmi nem történik, ez viszont egymás után kétszer is”, merthogy: „három felvonás túl sok lett volna, egy felvonás viszont túl kevés” – idézi Beckett frappáns, ám lényegét érintő axiómáját Ruby Cohn (COHN 1987).

Vannak színházesztéták – például Mihályi Gábor –, akik Beckettet a csehovi hagyomány tudatos folytatójának tartják. Szerintük a *Godot-ra várva* a *Három nővér*

parafrázisának is tekinthető. Maeterlinck: *Vakok* című drámáját is a dramaturgiai inspiráló források közé sorolják (MIHÁLYI 1971).

### 1.3.3. Képzőművészeti ihletés

A *Godot-ra várva* megírására az indító impulzust Caspar David Friedrich (1774 – 1840) német romantikus tájképfestő a drezdai képtárban 1937-ben látott egyik olajfestménye adta Beckettnek.

A *Két férfi a holdat szemléli* (*Two Men Contemplating the Moon*) című képen egy szikla melletti göcsörtös vén fa tövében két hátát mutató kalapos férfi a kép mértani középpontjában sápadó holdkaréjt nézi ("Sápadt a sok bujdosástól... Csak kóborol az égen és nézi a hozzánk hasonlókat" – mondja majd Estragon a második felvonásban Shelley: *A hold* című versének szavait töredékesen idézve. Az olajképet Beckett a berlini Nemzeti Galériában látta – bár néhány évtizeddel később egy ehhez a festményhez kísértetiesen hasonló képre, a *Férfi és nő a holdat szemléli* (*Man and Woman are Contemplating the Moon*) címűre mutatva bizonygatta Ruby Cohnnak, hogy az volt az ihlető forrás (KNOWLSON 2006. 69. p.).



Caspar David Friedrich (1774 – 1840): *Two Men Contemplating the Moon*



*(Két férfi a holdat szemléli)* (1830–35). 34 × 44 cm. *Alte Nationalgalerie*, Berlin.



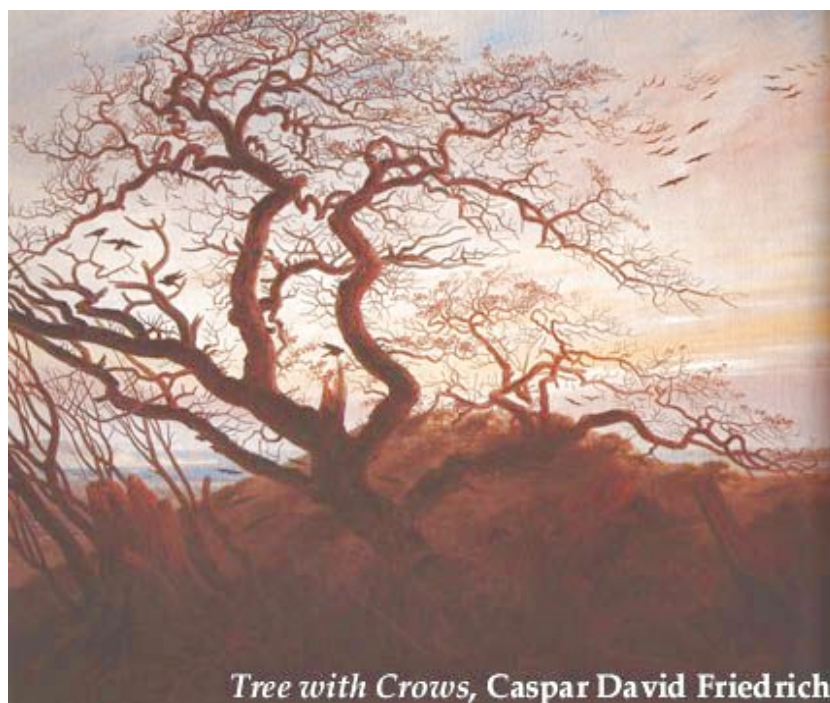
Caspar David Friedrich (1774 – 1840): *Man and Woman Contemplating the Moon*  
(*Férfi és nő a holdat szemléli*)

Valójában Friedrich több allegorikus tájképe is hatott rá, melyeken sötét háttér előtt, reggeli ködben vagy kopár fák tövében a természetet szemlélő figurák láthatók. A lét, az elmúlás, az életút **jelképei** ugyanolyan fontos szerepet töltenek be ezeken a képeken, mint a *Godot*-ban. A két homályba vesző férfialak, a magányos fa vissza-visszatérő motívumai Friedrich képeinek is.





*Két férfi a tengerparton, mikor a hold felkel*

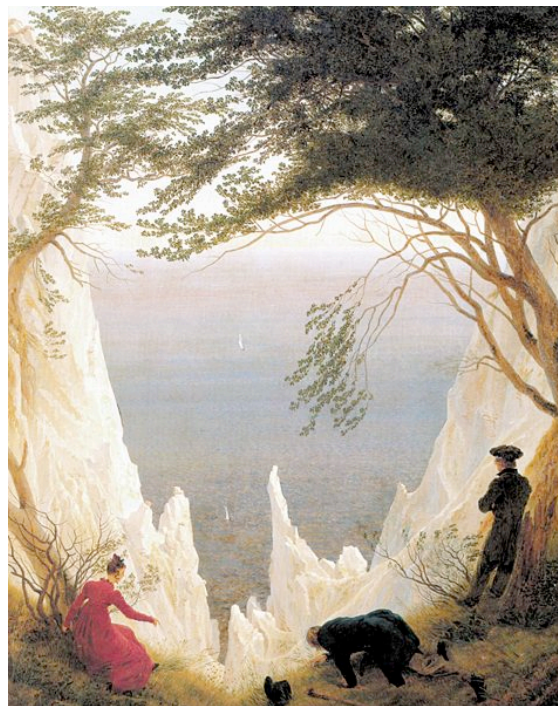


*Fa varjakkal*

Több Friedrich-képen szerepel szikla, köszirt – a *Godot*-ban mind a **fa**, mind a **kő** az egész darabon végigvonuló vezérmotívum:



*Vándor a ködtenger fölött*



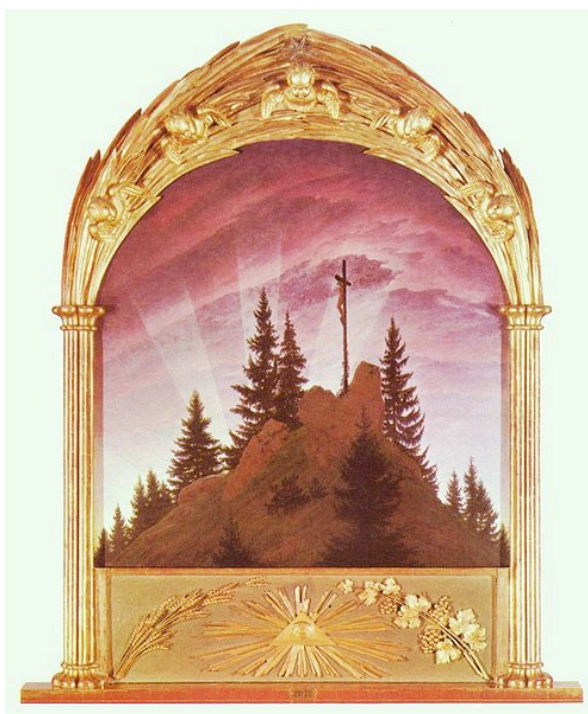
*Rügen krétafehér sziklái*



*Az élet állomásai*  
(*Die Lebensstufen* - 1835). Museum der Bildenden Künste, Leipzig.



*Az élet állomásai* című képen ugyanúgy öt különböző életkorú alak (és a parttól különböző távolságban ábrázolt öt vitorlášhajó) szerepelt, mint ahogyan a *Godot*-ban is – a Fiúval együtt – öt szereplő lép színre (ez nyilván véletlen egybeesés mindössze), viszont a Golgota-szerű *Tetscheni oltár* hegytetőn ábrázolt feszülete és a *Kereszt a Balti tenger partján* című kép erős motívikus egyezést mutat a *Godot*-val: út, fa, kő, hold, esti szürkület – szükségtelen hozzátenni, hogy Beckett a festmények ihlető romantikus attitűdjét az „elidegenedés mitológiájával” (MIHÁLYI 1966), szikár „hiánydramaturgiával” (VINKÓ 1982. 113. p.), posztmodern alkotói díszítőelemekkel és minimalista stílusjegyekkel tette összetéveszthetetlenül huszadikszázadivá és beckettivé.



***Tetscheni oltár: feszület a hegytetőn***



***Kereszt a Balti tenger partján***

## 2. „Csak ezt az egy változatot ismerik”

*VLADIMIR ...hogyan lehet az, hogy a négy evangélistából összesen egy mondja csak, hogy az egyik lator üdvözült. (...) Miért van, hogy neki hisznek inkább és nem a többinek?*

*ESTRAGON Ki hisz neki inkább?*

*VLADIMIR Az emberek. Csak ezt az egy változatot ismerik.*

(Beckett: *Godot-ra várva* – 10. old. Ford.: Pinczés István)

### 2.1. Szövegváltozatok az irodalomban

Samuel Beckett *Godot-ra várva* című művének **két autorizált változata** létezik. Nem példa nélküli eset a világirodalomban, hogy **egyazon mű több szövegváltozatban** is közkinccsé válik. Nehéz őket egymással mindenben egyenértékű, egyenrangú opuszoknak tekinteni – még akkor is, ha az egymástól kisebb-nagyobb mértékben különböző struktúrájú szövegek mindegyikét maga a szerző „hitelesítette”. Két vagy több változat közül jobbra – de nem minden esetben – az időben később keletkezett, az „ultima manu” fogadja el a közvélemény és a szakirodalom „etalonnak” – talán azon egyszerű oknál fogva, hogy a szerző az első verziót még továbbfejlesztette, tökéletesítette, következésképpen a **későbbi** változat a „végtermék”, az a jobb minőségű, jobban megmunkált, kiérleltebb, differenciáltabb hatásrendszerű, értékesebb alkotás.

### 2.2. Szövegváltozatok a magyar drámai irodalomban

**Színpadra szánt művek** esetében gyakran az ősbemutató tapasztalatai készítetik a szerzőt az átdolgozásra, átigazításra. Páskándi Géza vallomásából tudjuk, hogy Dávid Ferencről szóló, *Vendégség* című drámájának másfél évtizeddel **későbbi átírását** részint a színpadi előadások során szerzett tapasztalatai, részint az *Erdélyi triptichon*ba szerkesztés strukturális elvei ösztökölték. Örkény István: *Pisti a vérzivatarban* című tragikomédiájának is **két hivatalosan elfogadott – színházakban játszott és nyomtatásban is megjelent – verziója** létezik; a későbbi változat elsősorban a négy Pistit alkalmazó szokatlan dramaturgiai megoldásaival teremtett új minőséget a korábbihoz képest. Kultikussá nemesedett első nemzeti drámánknak, Katona József *Bánk bánjának*

is **két szövegváltozata** ismert – a köztudatba jobban bekerült második verziót nem is a szerző, hanem Illyés Gyula értő átigazításában játsszák a színházak.

Természetesen nem a szöveg terjedelme, hanem az átdolgozás mélysége, az újonnan keletkező mű esztétikai minősége dönti el, hogy új alkotás született-e.

Kiss Csaba *Kun László* című tragédiája három különböző terjedelmű változatban ismert – ez esetben ugyanazon mű **három eltérő szövegváltozatáról** beszélhetünk. A színházi változatok nemcsak dramaturgiaiailag tértek el az első – nyomtatásban is megjelent – alapműtől, hanem olyan vallásos kun és magyar szövegek kerültek bele, amelyek jobban szolgálták a színpadra állító rendező mondanivalóját (a Kézai krónika történelmi „dokumentumszövegei”, sőt Kézai maga is mint krónikás). A szerző a harmadik változatba sokkal több szöveges éneket írt a debreceni bemutató számára, sőt nyelvi áthangszerelés is történt: az idegen ajkú kunok különbözőségét kun nyelvű szövegeken túl erősen metaforikus, a legrégebbi csángó szövegekre jellemző versszerű mondatokkal, beszédmóddal ábrázolta. A három változat kb. 10 - 10 százalékban tér el egymástól, a húzások nem túl jelentősek, többnyire ritmikai vagy érthetőségi okuk van – a betoldások viszont fontosak – mert a kun-magyar, pogány-keresztény, szabad-civilizált ellentéteket erősítik.

Tasnádi István *Magyar zombi* című művét a zalaegerszegi színházi bemutató és a szöveg a *Rivalda* című drámaantológiában történt megjelenése után átdolgozta, és szándékai szerint **új opuszt hozott létre** – ezt kívánja jelezni az *Örkény Színház* előadásának új címe is: *Finito*.

Az idegen nyelven írt művek újabb és újabb magyar fordításának pedig se szeri, se száma – elég Szophoklész *Antigonéjának* 8 magyar fordítását említeni a Csiky Gergelyétől a Ratkó Józseféig, vagy a *Hamlet* magyar szövegváltozatait az Arany Jánosétól a Nádasdy Ádáméig.

### **3. Kétnyelvűség a 20. századi irodalomban**

#### **3.1. A heteroglosszia és a többnyelvű alkotók**

Bahtyin „heteroglosszia” fogalmának magyarázatakor Szegedy-Maszák Mihály arra az álláspontra helyezkedik, hogy a legtöbb irodalmi alkotás adott nyelvhez, adott kultúrához kötődik. Bár „minden szöveg olvasható fordításban is, a szövegbeli hang

mindig összetett s más szövegeket idéz” – a heteroglosszia fogalmát Bahtyin ennek a jelenségnek a leírására alkalmazza (SZEGEDY-MASZÁK 2000. 101. p.).

Az anyanyelvük mellett más nyelvet is jól beszélő, s ezzel magyarázhatóan több nyelven is alkotó – anyanyelvükön kívül *kísérletképpen idegen nyelven is próbálkozó* – 20. századi művészek közül **T. S. Eliot, Rilke, Ashbery** francia nyelvű művei nem mérhetők saját anyanyelvükön írott műveik színvonalával.

A *hontalanok, száműzöttek, emigránsok* kétnyelvűségének praktikus motivációi vannak. A magát hazátlannak bélyegző – Elzász-Lotharingiában született, a háború elől Svájcba menekült, majd Franciaországban letelepedett – avantgardista **Yvan Goll** (1891-1950) önéletrajzi írásában a több nyelven alkotást sorsa kényszerű alakulásával magyarázza. „Sorsomnál fogva zsidó vagyok, a véletlennek köszönhetően Franciaországban születtem, és egy pecsétetes papírnak köszönhetően németnek számítok” (idézi ESSLIN 1967. 125. p.). *Költőként kétnyelvű*: verseit néha franciául, néha németül írja, viszont hiába telepedett le Párizsban, expresszionista-dadaista *drámáit* mégsem franciául, hanem csakis hivatalos *anyanyelvén, azaz németül* írta.

Peter von Becker a szintén sorskényszerből „menekült” és szintén többnyelvű **Tábori Györggyel** készült születésnap interjújában a *köznapi és a művészi nyelvbirtoklás* különbözőségéről elgondolkodtató adalékokat említ a *háromnyelvű* író-rendező:

„– Miután Amerikából visszatértem, angolul álmodtam. Magyarul beszélni nagyon kevés alkalmam volt, de azért a nyelvet nem felejtettem el. (...) Írni továbbra is angolul írok. Ha még tíz évig itt maradok [- mondta 80 éves fejjel – P.I.], elképzelhető, hogy németül fogok írni. De ez a kétnyelvűség nehéz dolog, bár vannak példák. Mondjuk Beckett...

– *Joseph Conrad, Nabokov...*

– Meg Julien Green. Igen. Hiszen mind menekültek vagyunk, idegenek. Ezen a világon mind külföldiek vagyunk.” (BECKER 1994 33. p.)

A szintén „külföldi” – lengyel származású – **Joseph Conrad** (Józef Teodor Konrad Korzeniowski 1857-1924) kétnyelvűsége ellenére szépirodalmi alkotást soha nem jelentetett meg anyanyelvén. Tárgyiasságra, sőt egyenesen személytelenségre törekedve választotta az angol írói nyelvet – ez a motiváció Beckett francia nyelvválasztásával rokon, aki **stílus nélküliségre** törekedve alkotott franciául, hogy ne kösse gúzsba a „mellékjelentésekben túlzottan is gazdag” angol nyelv. „A választott nyelv viszonylagos távoliséga miatt előnnyel járhat az olyan alkotó számára, aki **el akarja idegeníteni magától** az anyagot” (SZEGEDY-MASZÁK 2000. 102. p. – kiemelés tőlem).

**Különleges** eset **Vladimir Nabokov** (1888-1977) orosz-amerikai novellista és regényíró, a 20. századi kétnyelvű szerzők talán legrangosabb alakja – a világhírű *Lolita* című angol nyelvű regényéből (1955) Albee által készített színpadi mű magyar változatának bemutatója nemrég volt Budapesten (SZÁNTÓ 2009). Nabokov fiatal korában **oroszul** írt, ezek a művek évtizedekkel később **angolul jelentek meg**. Az 1930-ban oroszul írt és kiadott *Zascsita Luzsina* és annak 1964-ben megjelentetett *The Defense* című angol nyelvű változata között három évtized telt el. „A két szöveg nemcsak arra emlékeztet, hogy **az alkotói személyiség önazonossága megkérdőjelezhető**, de arra is, hogy **a forrás- és célszöveg más helyzetben keletkezik s viszonyuk két kultúra távolságától is függ**” (SZEGEDY-MASZÁK 2000. 103. p. – kiemelés tőlem).

### 3.2. Beckett: kétnyelvűség vagy nyelvkösiség?

Nabokov nyilvánosan, interjúkban gyakran hangsúlyozta, hogy megszűnt benne az orosz szóval kísérletezés művészi-szellemi izgalma, nála az orosz nyelvet 1940-től mintegy felváltotta az angol, mely az anyanyelvhez viszonyítva „nem egyéb merev, mesterkéltné dolognál” (idézi SZEGEDY-MASZÁK 2000. 103. p.). A másként hontalan Beckett önkéntes nyelvi exodusa nem kizárólagos: franciául és angolul **párhuzamosan, egyidőben, felváltva alkot**, s maga fordítja műveit. E tekintetben is rendhagyó, hogy regényei és drámái – természetesen a *Godot-ra várva* is – rendszerszerűen **két különböző nyelven** születtek meg – s mindkét változatuk a szerző tollából. A forrás és a célszöveg gyakorlatilag ugyanabban az időintervallumban, ugyanabban a helyzetben keletkezett, a folyamatosan mindkét nyelvet „használó” alkotói személyiség önazonossága nem megkérdőjelezhető.

A francia hugenotta őstől származó, angolul is és franciául is író angloír Beckett számára az angol hivatalos második nyelv, a francia tanult idegen nyelv volt. Jól beszélt franciául, még a párizsi szlenget is elsajátította, Anthony Cronin, Georges Belmont és mások mégis élcelődtek francia nyelvtudásának korlátain, Josette Hayden szánalmasnak nevezte francia nyelvhasználatát (CRONIN 1999. 479. p.). Peter Lennon dublini újságíró véleményére támaszkodva Szegedy-Maszák Mihály megkockáztatja, hogy Beckett műveire az a beszédmód nyomta rá a bélyegét, melyet Dublin déli részének protestáns közössége használt, s melyet James Joyce és Flann O’Brien emelt be az irodalomba (SZEGEDY-MASZÁK 2000).

Beckett németül is jól beszélt, 1937-ben német nyelvű levelében azt fejtegeti, hogy ténylegesen egyre nehezebb, sőt egyre értelmetlenebb neki angol nyelven írnia: „A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépni, hogy eljussak a mögöttem lévő dologhoz (vagy a semmihez).” (BECKETT 1984. 53. p.). Vélhetően két másik ok is befolyásolta, hogy a tanult nyelven alkotást válassza: szabadulni akart Joyce nyomasztó művészi hatásától, másrészt, mert az angol avantgárd jelentéktelenebb eredményekkel büszkélkedett, franciául hamarabb a művészi élet középpontjába kerülhetett.

Az *En attendant Godot* angolra fordítását „kreatív fordítói” attitűddel végzi – ez az attitűd viszont akkor is jellemző rá, amikor más szerző eredeti alkotását szóltatja meg másik nyelven: Sébastien Chamfort hat prózai nagyversét ugyanebben a szellemben ülteti át franciából angolra. Amikor Richard Seaver följánlotta neki, hogy lefordítja egyik franciául írott regényét angolra, Beckett azzal hárította el, hogy nem lehet, nem is kell lefordítani, „új könyvet kell írni” (CRONIN 1999. 556. p.). Szegedy-Maszáék szerint **félrevezető Beckettet kétnyelvű szerzőnek** nevezni, „helyesebb a **nyelvközség** célulvú megközelítését hangsúlyozni a tevékenységében (...) *A Happy Days* és az *Oh les beaux jours*, a *Sans* és a *Lessness*, a *Le Dépeupleur* és a *The Lost Ones*, a *Stirring Still* és a *Soubresauts*, a *Comment dire* s a *What is the Word* olyannyira **különbözik egymástól** hogy talán célszerűbb **egyedi alkotásoknak**, mintsem fordításoknak tekinteni őket” (SZEGEDY-MASZÁK 2000. 107, 109. p. – kiemelés tőlem).

Dolgozatommal azt igyekszem bizonyítani, hogy az *En attendant Godot* – *Waiting for Godot* is e művek sorába tartozik: az angol változat önálló műalkotás, önálló magyar műfordítást kíván.

## **4. *En attendant Godot*** **kontra** ***Waiting for Godot***

### **4.1. „*Circus-cum-vaudeville*” vs. „*tragikomédia*”**

Az *En attendant Godot* című, **műfaji meghatározás nélkül** közreadott mű (a magyar fordítás önkényesen **színműnek** kereszteli) 1948. október 9-e és 1949. január 29-e között íródott francia nyelven; 1952. október 17-én (más adatok szerint november



17-én) jelent meg Párizsban a *Les Éditions de Minuit* kiadónál (BECKETT 1952), még a párizsi ősbemutató előtt. A szerző – okulva a próbák tapasztalataiból és a közönségreagálásokból, valamint a kezdetben egyáltalán nem hízelgő kritikai visszhangból franciául is átdolgozta az első nyomtatott szöveget, s az ugyanennél a kiadónál megjelent **1954-es második kiadás – mely a későbbi francia nyelvű szövegkiadások etalonja** – már ezt a korrigált-átdolgozott francia szöveget adta közre. (Az 1954-es és a további francia kiadások egyáltalán nem tartalmazzák például azokat a terjedelmes szövegtesteket, melyeket Kolozsvári magyar fordításában jobb szó híján „kérdéses”, „nehezen azonosítható”, „extra” szövegekként jelölök.)

James Mills hivatkozik Deidre Bairre, miszerint Beckett „a teljes egyszerűség drámai élményében a *cirkuszi bohózat* hangulatát akarta megteremteni, ebbe helyezné bele közönségesen köznapi gondolatainak és dialógusainak egyvelegét. Mindenekelőtt *jó bulvárszínházi* élménynek szánta, ami *hagyományos* ugyan, mégis más, mégis művészi hatást vált ki” (“wanted to create a *circus-cum-vaudeville* atmosphere in a dramatic experience of total simplicity on which he would superimpose a pastiche of his ordinary, everyday thought and conversation. Above all, he wanted it to *be good commercial theater, traditional* yet different and effective”). (MILLS 1990. 385. p. – kiemelés tőlem.)

A párizsi ősbemutató után Beckett angolra fordítás ürügyén („*Translated from his original French text by the author*”) alaposan átdolgozta a szöveget. Bonyolítja a helyzetet, hogy a javított francia szöveg és az új angol szöveg is lényegét érintő eltéréseket mutat.

Az angol változat – a műfaji meghatározás szerint **kétfelvonásos tragikomédia** – *Waiting for Godot* címmel **1954-ben** jelent meg New Yorkban a *Grove Press* kiadásában (BECKETT 1954).

A szigetországban a színházi előadás megelőzte a szövegmegjelenést: Az angol változat szövege Londonban csak **1956-ban**, a *Faber and Faber* kiadónál jelent meg (BECKETT 1956).

Maga a „tragikomédia” értelemszerűen a tragédia és a komédia elemeit elegyítő színdarabot jelent, a szó nyilvánvalóan nem Beckett leleménye: két évezreddel ezelőtt „tragico-comoedia” formában már Plautus (i.e. 254 – i.e. 184) is használta az *Amphytrion* prológusában. A reneszánsz idején a klasszikus tragédia (!) előfutára, később a

**szerencsés véget érő tragédiák** („tragedia de lieto fin”) műfaji elkülönítésére használják. Giovanni Battista Guarini (1538-1612) példáját (*Il pastor fido*, Tragicomedia pastorale, 1589) a XVII. század eleji Angliában John Fletcher (1579-1625) követte: a „**pásztori tragikomédia**” műfajának (*The Faithful Shepherdess*, a pastoral tragicomedy, 1608) meghonosítása után több művét is tragikomédiaként jelöli (*The Mad Lover*, *The Loyal Subject*, *The Humorous Lieutenant*, *A Wife for a Month*). Fletcher és Francis Beaumont (1584-1616) közösen írt színművei között is több hasonló zsánerű mű akad (*Philaster*, *A King and No King*, *Love's Pilgrimage*). A Sturm und Drang, a polgári komédia, a romantikus dráma is **tragikomédiának** nevezi a kevert – elsősorban a **fennkölt és a bohózáti** elemeket váltakoztató – színpadra szánt alkotásokat.

„Az abszurd előtti realista drámaírás az ember **kétségbeejtő helyzetének kifejeződését** látja a tragikomédiában (Hebbel, Büchner), míg a kortárs művészet (Ionesco, Dürrenmatt) teljességgel magára ismer benne” (PAVIS 2006. 458. p. – kiemelés tőlem). A műfajjelölő hibrid szót A *Waiting for Godot* címe alatt Beckett is ebben az értelemben használja..

## 4.2. Melyik jobb? – tallózás a szakirodalomban

Komoly francia-angol szakirodalmi viták folytak-folynak: melyik eredeti szöveg jobb, melyik változat tökéletesebb.

A szimplifikáló pragmatista érvelés a befektetett munkával, a munkára fordított idő arányításával méri a létrehozott mű értékét. Ha a végtermék megmunkáltsági szintje – a szellemi végterméké is – azonos kondíciók (azonos nyersanyag, azonos szerszám, azonos munkavégző, azonos munkakörülmények) esetén **egyenesen arányos** a munkavégzésre fordított idő mennyiségével, akkor a mérleg nyelve jócskán az angol változat felé billen.

A Samuel Beckett nevű angloír szellemi munkavégző a *Godot*-témán mint nyersanyagon a francia nyelv grammatikai-lexikai-szintaktikai-stilisztikai eszközeivel **110 munkanapon át** dolgozott, míg végül létrehozta az *En attendant Godot* című művet.

Ugyanazon Samuel Beckett ugyanazon témán az angol nyelv eszközeivel **több mint 330 napon át** munkálkodott, míg létrehozta a *Waiting for Godot* című művet.

Ha föltételezzük, hogy mindkét (idegen) nyelvet azonos szinten birtokolta és minden nap egyforma munkatempóban, egyforma tehetséggel és egyforma kreativitással dolgozott, illetve ha figyelmen kívül hagyjuk, hogy a „megírási együttható” és a „fordítási együttható” közel sem azonos, de különbségük adott delta-szigma tartományban (a *Godot*-témakörben) elhanyagolható, akkor szumma szummárum arra a konklúzióra jutunk, hogy az angol változat több mint **háromszor olyan értékes**, mint a francia, mert a mester több mint háromszor annyi ideig alkotta – pedig elvileg könnyebb dolga volt, hiszen a prototípust egyszer már legyártotta, mielőtt az utángyártott munkadarabot tökéletesíteni kezdte. Mindkettő közkézen forog ma is, pedig az alkotó már 20 éve pihen.

E két külön nyelven létező mű értékeinek összeméréséhez olyan irodalomtudósok, esztéták, dramaturgok, színházi szakemberek, kritikusok, stb. szükségeltetnének, akik mind a francia, mind az angol nyelvet egyformán magas szinten beszélik, s mindkét nyelv szókincsének asszociációs holdudvarában, szintaktikai birodalmában egyformán jól mozognak ahhoz, hogy értékítéletüket részrehajlás nélkül, tudományos egzaktsággal meg tudják fogalmazni, ami – művészetről lévén szó – egyébként is sok szubjektív elemet tartalmaz.

J. Terence McQueency nem von le messzemenő esztétikai következtetéseket vizsgálataiból, de részletesen és pontosan kimutatja, hogy az **angol textus szókincskészlete gazdagabb**, mert sokkal **szélesebb lexikai forrásból** merít (McQUEENCY 1991). Egyik szemléletes példája szerint a *francia* szöveg mindhárom idézett mondata a „**tire**” [= húz] szót használja:

Pozzo **tire** sur pipe [=Pozzo „*meghúzza*” a pipáját, *beleszív* a pipájába]

Vladimir **tire** Estragon vers les coulisses [=Vladimir a kulisszák felé  
*húzza* Estragont]

Pozzo **tire** sur la corde [=Pozzo *meghúzza* a kötelet]

Az *angol* szöveg három különböző szóval fordítja ugyanazt:

Pozzo **puffs** at his pipe [= Pozzo pipájából *pöfékel*, *rápöffent*, *rápipál*]

Vladimir **drags** Estragon towards the wings [=Vladimir a takarófüggöny felé  
*vonszolja* Estragont]

Pozzo *jerks* the rope [=Pozzo *megrántja* a kötelet]

A magyar fordítás természetesen az angol szöveg változatosságát követi:

Pozzo *pőfékel* a pipájából.

A takarás felé *ráncigálja* Estragont.

Pozzo *megrántja* a kötelet.

A magunk összehasonlító vizsgálata nem a két eredeti nyelvű mű, hanem azok magyar fordításának összevetésével J. Terence McQueency állítását erősíti meg – ennek részletes kifejtése a későbbiekben önálló fejezetet kíván.

Ruby Cohnt nem elsősorban a lexémák számának összevetése, sokkal inkább a stílus izgatja. Megítélése szerint **a francia** sokkal hitelesebben a természetes beszélt nyelvet használja és sokkal **vidámabb** hatású, míg **az angol komorabb és szikárabb** (COHN 1962). Beckett nem írt zsánermeghatározó alcímet a francia mű címe alá, a semleges ízű, önkényes magyar „**színmű**”-vesítés többé-kevésbé egyberímeli Cohn véleményével; a filozofikusabb, abszurdabb, mélyértelműbb, szélsőségesebb esztétikai hatáselemeket vegyítő angol változat címe alá okkal írta a szerző: „**tragikomédia**”.

Nem osztom, sőt vitatom Harry Cockerham ekvalizáló véleményét, miszerint Beckett mindkét nyelven **egyformán komikus, egyformán lényegre törő, egyformán költői és egyformán enigmatikus** (COCKERHAM 1975). Lawrence Graver más metszésirányból közelít, és azért voksol az angol verzióra, mert a darab **élményszerűbb színházi előadására** ebben lát nagyobb lehetőséget (GRAVER 1989). Ezt én akkor is igazolni tudom a magam mérési eredményeivel és vizsgálati tapasztalataival, ha magyarországi és határon túli színházainkban nagyon sikeres, a francia szöveg – itt-ott bár „át-fésült” – magyar fordítására épülő előadásoknak tapsolt a közönség. Nem is épülhettek az előadások másra, hiszen az angol szövegváltozat magyarra fordítása eddig nem került homloktérbe. Graver fenti megállapításáért – a színszerűségért, a jobb játszhatóságért – elsősorban a szerző az **instrukciók tartományában** végrehajtott apró, de széles skálán mozgó pontosító változtatásai és új instrukciói a felelősek; az előadás dinamikai képének, tempójának, „idegrendszerének” átszabásáért a „**csend**” és „**szünet**” szerzői rendelkezéseket nagyszámban újraíró-áthelyező fordító-átdolgozó-szerző dicsérendő.

Gravernek abban is igaza van, hogy ez a markáns különbség csak a háromdimenziós térben és a negyedik dimenzióként értelmezhető előadásidő folyamán tapasztalható, a dráma szövegváltozatait olvasva és egymással összevetve nehezebben érzékelhető. Véleménye szerint nagyjából **ugyanazt a darabot olvassa mindkét nyelven** az ember, de mégsem teljesen ugyanazt: **az angol verzió sokkal színszerűbb, „moreactable”** [= jobban játszható, színészi-rendezői szempontból hálásabb].

A szerző-fordító-átdolgozó Beckett célja bevallottan az volt, hogy **a lehető legjobb angol nyelvű színházi textust állítsa elő, nem pedig az, hogy a francia eredetit legjobban megközelítő, legstílushűbb angol fordítást hozza létre** (GRAVER 1989).

### 4.3. Nyolc szöveggeneráció - hány francia és hány angol szöveg létezik?

I. *En attendant* (1948. október) – az első (még „*Godot-tlan*” című) fogalmazvány értékű vázlatos kézirat (Vladimir és Estragon helyett Levy és Maggregor szereplőnevekkel), melynek eredetijét a Beckett International Foundation at Reading University Library őrzi.

II. *En attendant Godot* (1949. január 29.) – javított kézirat; további kutatások számára szintén a BIF könyvtárában érhető el.

III. *En attendant Godot* (1952. november 17.) – a francia szöveg **első** nyomtatott eredeti példánya (BECKETT 1952).

IV. *En attendant Godot* (1954) – az Éditions de Minuit **második, javított kiadása** már „a szerző javításaival jelent meg, melyeket az 1953-as bemutató fényében végzett a francia szövegen” (KNOWLSON 1993. 468, p.). A BIF-ben MS 1485/1 számmal őrzik azt a francia első kiadású nyomtatott szöveget, melyen Beckett a francia nyelvű kézírásos javításokat végezte. Ez tekinthető a szerző által javított és jóváhagyott **francia nyelvű etalonnak**. – Kolozsvári Grandpierre Emil magyar fordítása (BECKETT 1965b; BECKETT 1970a) nem ennek alapján készült!

V. *Waiting for Godot* (USA) (BECKETT 1954) – amerikanizmusok és nyomdahibák jellemzik; a San Quentin Drama Workshop 1984-es produkciója számára Beckett később ezt az amerikai szöveget javította és hitelesítette (a kézirat eredetije Rick Cluchey magántulajdona, másolata MS 2612 jelzéssel a BIF könyvtárban található), s bár nyomtatott verzióról nem tudunk, gyakorlatilag ez a javított szöveg az amerikai színházi bemutatók alappéldánya.

VI. *Waiting for Godot* (GB) – a szerző által nem hitelesített cenzúrázott szöveg, a „herélt változat” (BECKETT 1956a).

VII. *Waiting for Godot* (GB) – (BECKETT 1965a; 1990a) **a szerző által hitelesített angol szöveg**, a szigetországi bemutatók alappéldánya; az új magyar fordítás (BECKETT 2009) forrásszövege is ezen kiadás Beckett által felügyelt, ellenőrzött és javított legutolsó változata (BECKETT 1990)

VIII. *Waiting for Godot* (USA + GB + német egyesített szöveg) (BECKETT 1990b; ACKERLEY és GONTARSKI ed. 1993; KNOWLSON gen. ed. 1993) – a szerző halála után *szerkesztett* szöveg, mely tartalmazza a Beckett által jóváhagyott angol, amerikai és német szövegmódosításokat, viszont ennek a leggazdagabb, a variánsokat a legteljesebb mértékben tartalmazó összeszerkesztett drámaszövegnek a hitelesítését Beckett már nem végezhetette el.

Az **1954-es első amerikai kiadás** nem pusztá fordítása volt az *En attendant Godot*-nak: a Grove Pressnél a franciából **átírt-átdolgozott** angol változat jelent meg (BECKETT 1954).

**A franciából kihagyott szövegek helyett** Beckett más helyekre **új jeleneteket, új dialógusszövegeket, új instrukciókat írt**, viszont a sajnálatos nyomdahibák, tévedésből kimaradt sorok miatt nem ez az etalonszöveg. A kiadó a tengerentúli olvasók kedvéért bizonyos szigetországi szavak amerikai angol megfelelőit használta. Bár ezek jelentős tartalmi módosulást nem okoztak, természetesen a későbbi brit kiadások rendre visszacserélték az anyaországban használt tősgyökeres angol szavakat, visszaállították az angolos írásmódot (spelling) és az amerikanizált nyelvtani szerkezetek helyett

„szabályos” angolt használtak (pl.: *goes back* – *returns*, *respectable* – *presentable*, *maybe* – *perhaps*; *center* – *centre*, *labor* – *labour*; walrus – *grampus*, *there was ten of them* – *there were ten of them*, stb.).

A „herélt változatként” („*bowdlerized version*”) elhíresült 1956-os első londoni Faber and Faber kiadás (BECKETT 1956a) kijavította ugyan az amerikai kiadás elírásait, nyomdatechnikai pontatlanságait, pótolta a tévedésből kimaradt sorokat, és brit angol kifejezéseket használt, viszont a szöveget megjelenés előtt a Lord Chamberlain **cenzúrázta**: a durvának minősített kifejezéseket a közfelháborodás veszélye miatt **ki kellett hagyni a szövegből** – azok helyett még a Peter Hall rendezte színházi előadásban is csak **eufemizált kifejezések** hangozhattak el. Dorothy Howitt asszony konzervatív véleménye perdöntő volt: „A darabon átvonuló témák egyike két vén csavargó abbéli vágya, hogy könnyítsen magán. Az árnyékszéki szükségletek ilyenén dramatizálása otromba támadás a brit közízlés ellen.” (idézi: HALL 2005). Ezért például az akasztási etűdben Vladimir csak a fülébe súghatta Estragonnak az akasztás miatt bekövetkező **hímvesző-merevedésre** vonatkozó információját, a Gozzo családban a családanya nem *tripperes volt*, hanem **csipkeverő népművész**, a vak Pozzo talpra állításakor információkérő – vagy gyanúelterelő – szándékkal elhangzó „**Ki fingott?**” kérdő mondat helyett az ártatlan, bár szituációidegensége miatt humortalan „**Ki böfizett?**” került be, az ízlésromboló *seggbe billent, öklendezik, okádik* szavak sem voltak kimondhatók és leírhatók. Lucky zagyvaléknak tartott tirádájában szarkasztikus humorral beszélő nevükön nevezett tudós kutatók közül csak *Belcher* (= Böffentő, LeBöff; jelen fordításban **Beleböff**) volt szalonképes, *Fartov* (= Fingós, Fingovszky; jelen fordításban: **Farfing**) helyett eupemizált stílusértékű oroszos hangzású beszélő név – *Popov* (magyarul kb.: **Popsikov**) – jelent meg nyomtatásban és hangzott el a színpadon. Ezt a kényszerváltozatot az életrajzíró Deidre Bair szerint Beckett **alacsonyabb rendű szövegnek** bélyegezte (BAIR 1990).

Érdekes regisztrálni, hogy az első csonkítatlan és teljes angol szöveg kiadásának évében jelent meg a NAGYVILÁG hasábjain magyarul Kolozsvári fordítása (BECKETT 1965b), de ugyanaz a polgáris szalonképességre törekvő jólfésűtség jellemzi a szubsztenderd, szélsősége-sebb stílusértékű nyelvi megoldások terén, mint az 1956-os „herélt” angol változatot: a **csúnyán beszélő nevek** megmaradtak „érthetetlenül” angolul, Vladimir magyarul nem mondja ki a **merevedés** szót – igaz, itt a fordító csak hűen követi a francia szöveg

kevésbé szokimondó, inkább bumfordian mókás megoldását – magyarul csak **legalább feláll** nekik, az angolban tripperes Gozzo mama („*The mother had the clap.*”) magyarul **hímzéssel foglalkozott** (ez is „kézimunka”!), Estragon csak diszkréten a **szellentést** elkövető személy iránt érdeklődik (az angolban: „*Who farted?*” – „*Ki fingott?*”) – igaz, később **egész hugyos életét a Szarhegységben csorgatta el** (az angol változatban: „*No I was never in the Macon country! I've puked my puke of a life away here, I tell you! Here! In the Cackon country!*” – „*Dehogy, én soha nem jártam a Macon-vidéken. Egész okádék életemet itt okádtam szét, így, ahogy mondom! Itt! A Takony-vidéken!*”) (PINCZÉS 2007. 70. p.).

A javított *Waiting for Godot* kiadás a Royal Court Theatre 1964-es előadását követően látott napvilágot: **1965-ben a Faber and Faber adta ki először a teljes és csonkítatlan, a szerző által hitelesnek és véglegesnek minősített szöveget** („*complete and unexpurgated*”, „*authorized by Mr. Beckett as definitive*”) (BECKETT 1965a); e szöveg **Beckett által szerkesztett és jóváhagyott változata** jelent meg röviddel a szerző halála után a *The Complete Dramatic Works* 1990-es **javított** kiadásában. (BECKETT 1990a) (Ugyanis a *The Complete Works* 1986-os első kiadásában tévedésből a *Waiting for Godot* csonkított-herélt szövegét nyomták ki újra. Ráadásul az Európa Kiadónál 1998-ban magyarul megjelent Beckett *Összes drámái* épp ezt az 1986-os botrányos angol kiadást – amiben tévedésből a *Waiting for Godot* „herélt” angol szövege szerepelt (!) – nevezi meg forrásul, holott a benne közölt Kolozsvári-fordítás forrása a párizsi eredetű *francia* szöveg!)

Ackerley és Gontarski szerint **a legteljesebb és legpontosabb szöveg** a Beckett halála után, 1993-ban Dougald McMillan és James Knowlson gondozásában kiadott ún. „összevont” (Grove Press és Faber and Faber) kiadás, mely az 1975-ös berlini Schiller Theater Werkstatt előadásának Beckett által javított német szövegére és a londoni San Quentin Drama Workshop előadásszövegére épült; ezt a szerző 1984-ben a Riverside Studio számára tovább javította. (ACKERLEY, C. J. and GONTARSKI, S. E. (Eds.) 1993). Miután ez a szerző halála után jelent meg, személyesen nem kontrollálta, nem választhattam ezt a több szövegváltozatot egybegyűró, leggazdagabb szövegű „összevont” kiadást a fordítás alapjául.

Az 1971-es **francia-angol-német háromnyelvű kiadás** (BECKETT 1971) tartalmaz két figyelemre méltó szövegmódosítást. Visszakerült a franciából korábban



kihúzott, az embert majomszabású lényként kezelő, a darwini evolúciós elméletre ironikus játékosággal utaló mondat: „It takes time for him to learn to walk on two legs!” [= „Idő kell, míg megszokja a két lábon járást!”] (PINCZÉS 2007. 70. p.). A Fiú második felvonásbeli jelenetében Godot szakállszíneinek találgatásakor – a szodómiára vágyó kapatos angol megkezdett történetében felbukkanó kuplerájbeli örömlányok hajszíneit pontosan ismételve – a **szőke** és a **fekete** mellé bekerült a középkori Júdás és zsidó megjelenítésre utaló, illetve a germán legendakörben a villámlás és vihar isteneként tisztelt, a hét negyedik (középső!) napja, az angolszász csütörtök (Thursday = Thur’s day [Thur/Thor napja]) névadójának, a rótszakállú Thor szörzetének színét ideidéző **vörös** szín is – mielőtt kiderülne, hogy Godot szakálla **fehér**. Mivel ezeket Beckett az 1975 után megjelenő angol szövegkiadásokba nem vette bele, jelen fordítás sem tartalmazza – de színpadra állító rendező, dramaturg szabadabban élhet vele.

Az új magyar fordítás forrásául tehát nem az 1954-es első New York-i és nem is az 1956-os első – „herélt” – londoni angol szövegkiadást használtam, hanem a *The Complete Dramatic Works* 1990-es **javított** kiadását (BECKETT 1990a), mely az **1965-ös első brit kritikai kiadásra** (BECKETT 1965a) **épült**, s melyet röviddel halála előtt még maga **Beckett szerkesztett és hagyott jóvá** – *Összes műveinek* megjelenését azonban már nem érhetette meg.

#### 4.4. Új mű, új minőség – a két *Godot* a nagyvilágban

A két szövegváltozat – a két nyelv inherens különbözőségéből adódó árnyalatnyi tartalmi módosulásokon túl is – szembevető eltéréseket mutat. Miután Beckett – aki a francia nyelvet idegen nyelvként, de anyanyelvi szinten beszélte – **saját kezűleg** húzott ki belőle, toldott hozzá, javított a szövegen, fogalmazott át dialógusokat és instrukciókat, vezetett be újabb motívumokat, bibliai allúziókat, fonta szorosabbá a vezérmotívumok hálóját – gyaníthatóan a francia előadás tapasztalatai alapján, de saját szabad meggyőződéséből –, ő maga a francia szövegváltozatot kidolgozatlanabbnak és kuszának tartotta, s **ezt a későbbi keletkezésű angol nyelvű szöveget tekintette a gondolatilag kiérleltebb, formailag tökéletesebb, művészileg hitelesebb változatnak**. Angol nyelven már ezt az **átdolgozott verziót** jelentette meg, nem pedig a francia szöveg változatlan fordítását.

A világ egy kisebbik hányadán – ahol franciául beszélnek – a minden tekintetben gyengébb, felületesebb, kezdetlegesebb francia eredetit ismerik.

A világ angolul beszélő nagyobbik hányadán a szerző által preferált átdolgozott, újraírt, „re-created” [= *újjaalkotott*] angol változatot publikálják a könyvkiadók és játsszák a színházak.

Német nyelvterületen elérhető mindkét fordítás, de – a *Schiller Theater Werkstatt* bemutatójának hatására – az angolból fordított változat a népszerűbb.

A világ fennmaradó részében pedig lefordítják saját anyanyelvükre – vagy franciából, vagy angolból, vagy mindkettőből:

arab: در انتظار گودو [*Dar intizhar Godo*]

belarusz: *У чаканьні Гадó* [*U csakánni Gadó*],

bolgár: *В очакване на Годо* [*V ocsakványe na Godo*],

bosnyák: *U očekivanju Godota*,

cseh: *Čekání na Godota*,

finn: *Huomenna hän tulee*,

holland: *Wachten op Godot*,

horvát: *U očekivanju Godota*,

japán: *ゴドーを待ちながら* [*Godó o macsinagara*],

lengyel: *Czekajac na Godota*,

német: *Warten auf Godot*,

norvég: *Vente på Godot*,

olasz: *Aspettando Godot*,

orosz: *В ожидании Годо* [*V ozsidányii Godo*],

portugál: *Esperando Godot*,

román: *Așteptându-l pe Godot*,

spanyol: *Esperando a Godot*,

svéd: *I väntan på Godot*,

szlovák: *Čakanie na Godota*,

török: *Godot'yu Beklerken*,

ukrán: *Чекачи на Годо* [*Csekaucsi na Godo*], stb.

Az angol és a német nyelvterület mellett oroszul, japánul, románul is mindkét szövegváltozat fellelhető.

**Mi magyarok** mindaddig a **franciából fordított szöveget** használtuk – és azt is ballasztokkal terhelve.

## **5. Godot-szöveg magyarul**

### **5.1. Négy évtized magyar szövegkiadásai**

A tőlünk földrajzilag is, „kultúrgyökérzetileg” is sokkal távolabb eső Japánban a *Godot-ra várva* első japán fordítása már három évvel a párizsi ősbemutató után megjelent könyv alakban **ゴドー を待 ちな がら** [*Godó o macsinagara*] **En attendant Godot/Waiting for Godot** címmel (BECKETT 1956b) Ando Sinia, illetve Takasi Jaszunari fordításában – Ando Sinia az 1960-as tokiói premier rendezője is egyben. A világ kelet-európai szegmensének közepén a „TTT-s” kultúrpolitikai szabályozás késleltető taktikája következtében a „Túrt” kategóriába sorolt szemhatártágító alapmű első magyar fordítása csak 13 évvel a párizsi ősbemutató után jelenhetett meg a NAGY-VILÁG című folyóiratban (BECKETT 1965b) – így is egy évvel megelőzve a mű Szovjetunióbeli megjelenését – Moszkvában csak 1966-ban adták ki *В ожидании Годо* címmel első orosz nyelvű fordítását (BECKETT 1966).

Kolozsvári Grandpierre Emil fordításának publikálása fontos szellemi-kultúrtörténeti fegyvertény volt.

A magyar *Godot*-fordítás publikációinak pontos feltérképezését – az alapmű önértékén és világszínházi jelentőségén túl – a magyar irodalmi és színházi életben betöltött szerepe, jelenléte és népszerűsége is indokoltá teszi. Ugyanis ez a nem azonosítható passzusokkal tűzdelt, a javított francia szövegkiadástól szokatlanul nagy mértékben eltérő szövegfordítás négy évtized alatt **21 alkalommal jelent meg nyomtatásban** (10 különböző új kiadás ismételt kinyomtatásával), változatlan szöveggel – az Országos Széchényi Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtárának interneten elérhető „példányát” is nyomtatott szövegnek számítva. Magyarországon mindaddig ez volt az egyetlen fordítás, ez került – egyébként örvendetesen nagy példányszámban – érdeklődő felnőtt irodalomkedvelők, kötelező olvasmányt tanulmányozó középiskolai diákok, egyetemi

hallgatók, drámával foglalkozó elméleti szakemberek és színházi alkotóművészek kezébe. Ezt a szöveget hallhatta négy évtized alatt sok-sok estén át az eddigi **20 magyar nyelvű színházi bemutatóból 19 előadás** közönsége is.

1970-ben már a harmadik „T” jegyében támogatottságot élvezett a mű: két friss kötet is tartalmazta a *Godot-ra várva* Kolozsvári által készített fordítását: az Európa Könyvkiadónál mai szemmel nézve igen magas – 15 000 (!) darabos – példányszámban megjelent *Drámák* című, a szerző 14 drámai alkotását tartalmazó gyűjteményes kötet (BECKETT, 1970a), illetve a Magvető Kiadó 1970-es *Világszínpad* című antológiája (BECKETT, 1970b).

Ugyancsak az Európa Kiadónál jelent meg *A fizikusok* című kötetben öt modern dráma, köztük a *Godot-ra várva* Kolozsvári-féle fordítása (BECKETT, 1982). A könyv páratlanul sikeresnek bizonyulván később még kilenc (!) kiadást ért meg (BECKETT 1985; BECKETT 1986; BECKETT 1988; BECKETT 1992; BECKETT 1994; BECKETT 1996; BECKETT 1999; BECKETT 2001; BECKETT 2002).

Az Európa Könyvkiadó Beckett *Összes drámái* című, a szerző 33 drámai művét tartalmazó gyűjteményes kötetében első helyen találjuk a *Godot-ra várva* változatlan formájú fordítását (BECKETT 1989; BECKETT 1998). A kiadói vállalkozást megillető minden dicséret mellett a könyv egyik filológia-könyvészeti szépséghibája, hogy a kötet forrásául a londoni Faber and Faber gyűjteményes kiadást jelöli meg (BECKETT, 1986), melynek szerkezetét, válogatási-szerkesztési koncepcióját, a darabok sorrendiségét, stb. pontosan át is veszi, ám a londoni gyűjteményes kötetben a *Waiting for Godot* Beckett által készített átdolgozott angol szövegváltozata szerepel, a magyar kiadás pedig a francia szöveg alapján készült fordítást használja!

Ugyancsak a francia szöveg alapján készült, közkézen forgó fordítás látott napvilágot a szentendrei Populart füzetek 121. és 122. darabjaként, két kiadásban (BECKETT 1995; BECKETT 1996).

A közelmúltban diákkönyvtári sorozatban Beckett két drámáját adta ki egy kötetben az Európa Könyvkiadó kétszer is ((BECKETT 2002; BECKETT 2004b), egyik a *Godot-ra várva* Kolozsvári változatlan formájú fordításában.

Az Országos Széchenyi Könyvtár szolgáltatása az interneten elérhető Magyar Elektronikus Könyvtár, 2004-ben a Kolozsvári *Godot-ra várva* szövegének digitális változata is felkerült a világhálóra (BECKETT 2004a).

A 21. és mindeddig utolsó a Kolozsvári-féle *Godot*-fordítások megjelenési sorrendjében a Beckett-centenárium évében az Európa Könyvkiadó gondozásában megjelent *Összes drámái – Eleutheria* című ünnepi kiadvány (BECKETT 2006), mely az 1989-es gyűjteményes drámakötethez képest annyiban változott, hogy – a szerzői hagyatéknak gondozóinak kérésére – kimaradt belőle az *Emberi vágyak* című drámai töredék, viszont benne van a magyarul első ízben megjelenő *Eleutheria* című dráma, mely a szerző akaratának megfelelően életében soha nem jelenhetett meg nyomtatásban. Kolozsvári *Godot-ra várva* fordítása itt is a kötet első darabja, s a könyvészeti adatok a fordítás forrásául – helyesen – a francia nyelvű párizsi kiadást nevezik meg.

1989-ig Beckett Magyarországon nem tartozott a kultúrpolitikai vezetés preferált külföldi kortárs szerzői közé. Ezt eddig is tudtuk, mégis meglepő hogy a *Godot-ra várva* a rendszerváltás előtt átlagosan négyévente – **24 év alatt 7-szer** –, a rendszerváltás után viszont – mint várható is volt – négyszer ilyen gyakorisággal, a 2006-os centenáriumi kiadásig eltelt **16 év alatt összesen 14-szer jelent meg nyomtatásban**.

Komoly reményeket fűzünk hozzá, hogy a szerző halálának közelgő 20 éves évfordulója 2009 végén ismét ráirányítja a könyvkiadók figyelmét a huszadik század megkerülhetetlen ösabszurdjának magyar szövegére.

## 5.2. „*Világhírnévre lobbant izé*” – magyar kritikai visszhang

Kolozsvári Grandpierre fordításának publikálása, mint jeleztük, fontos kultúrtörténeti, szellemi fegyvertény volt (kilenc évvel vagyunk '56 után) – ezt követte három hónappal később az első színházi bemutató a Thália Színházban. Revelatív erővel hatott a a NAGYVILÁG hasábjain a Mihályi Gábor ajánló tanulmányával bevezetett mű, komoly irodalmi-esztétikai-kritikai vitát kavarva. Az ajánlás rávilágít, hogy a *Godot* „látszólagos egyszerűsége és eszköztelensége ellenére is rafináltan túlszúfolt, minden kép, minden mondat, minden jelző többszörösen áttételes jelentéssel bír, amely (...) jelzésszerű utalásokkal épül rá az évszázados európai kultúrára, annak mintegy sűrített kivonata ... és elvetése” – (MIHÁLYI 1965. 1172. p.).

A NAGYVILÁG 1965-ös kerekasztalvitájában Hegedűs Géza konzervatív elutasító véleménye képviselte markánsan a negatív pólust – az idézetek nemcsak önmagukért beszélnek, de érződik bennük a „hatvanas évek szűk levegője” is: „Ez a

világhírnévre lobbant *izé* nemcsak szubjektíve nem tetszik, hanem objektíve se jó irodalmi mű (...) Ez a *Godot-ra várva* című áldráma: irodalmi blöff, s ami van benne mégis esztétikum, az se nem új, se nem eredeti, se nem érdekes, viszont oktanul elnyújtott és több helyütt ízléstelen” (HEGEDŰS 1965. 1715. p.). „Jellemző megnyilvánulása az ízléstelenségek halmozásának. Vagy unalmas, vagy gusztustalan. És ahol paródia, ott nincs helye a paródiának.” (i.m. 1718. p.). A klasszikus dramaturgia és a polgári ízlésideal jegyében a tanulmány szerzője „leművecskézi”, értéktelennek és jelentéktelennek minősíti Beckett ekkorára már valóban világhírnévre szert tett művét: „Ki kell mondani valakinek, hogy nagyon-nagyon gyenge és ellenszenves irodalmi művecske ez a *Godot-ra várva*.” (i.m. 1719. p.)

Szabó György vitatkozik Hegedűs Gézával Anouilh, Tennessee Williams, Thornton Wilder és William Saroyan pozitív, lelkes, elismerő véleményére is hivatkozva: „Könyű és naiv fordulat lenne, ha a teológus-atyák mintájára mi is megpróbálnánk 'Godot' fogalmába behelyettesíteni isten helyett mondjuk a szocializmust; ezt azonban Beckett gondolatrendszerének felelőtlen megcsönkítése nélkül nem tehetnénk. (...) A *Godot-ra várva* olyan alkotás, melyben egyfajta végleges filozófia nem a tudomány, hanem a művészet síkján jelentkezik (...) s képes kifejezni mindazt, amit akar. Ebből következően megvan a katharzis-értéke is: ha Estragon és Vladimir nem is, a néző megváltozva távozik az előadásról.” (SZABÓ 1965. 1723. p.)

Mátrai-Betegh Béla elismeri, hogy Beckett drámájának többféle olvasata is lehetséges, és amellet érvel, hogy a *Godot*-t nem tudja pesszimista drámaként fölfogni. „az 'elidegenítés' számomra a Beckett-dráma láttán fordult először igazán rokonszenves, pozitív fogalom: 'megbarátkozás'-nak nevezem – a *Godot* hosszú sor 'elidegenítő' dráma után először barátkoztat meg meggyőzően mindannak az ellenkezőjével, amitől elidegenít” (MÁTRAI-BETEGH 1965. 1869. p.).

Varannay Aurél csatlakozik Sartre a művet méltányoló, de szellemiségét elutasító véleményéhez – „Csodálom Beckettet, de ellenzem!” – és elemző kritikájában *Godot* mellett, de Beckett ellen foglal állást: „Beckettben ördögi, hogy a poklot tárja elénk, de költői, hogy kineveti a poklot. Szembenézett a Gorgófével, de nem vált kővé. Önmarcangoló gúnnnyal (...) mutatja be a lét abszurditását (...) A *Godot* öngúnya, fanyar humora az abszurd dráma pozitív kifejezése (...) Biztatás, hogy a lét mostohaságát is derűvel viselhetjük el.” (VARANNAY, 1965. 1870).

A vita más fórumokon tovább gyűrűzött. Varga László a KRITIKA hasábjain Beckett korszerűségét bizonygatja, de számon kéri a szerzőn egyoldalúságát, és azt, hogy nem mutat kiutat: „Az abszurd drámai forma nem önkényes játék, szükségszerű burka annak a világképnek, amely a beckett-i gondolkodás- és magatartásmódot jellemzi, s amelynek középpontjában az a meggyőződés áll, hogy az emberi lét alapvetően s menthetetlenül ellentmondásos.(...) Az ellentmondásokat nem letagadni, de feltárni kell, hogy megszüntethetők legyenek” (VARGA 1966. 38. p.).

A NAGYVILÁG négy évtizeddel ezelőtti nyílt kerekasztalvitáját a műről Kéry László összefoglaló értékezése zárta, melyben tévedésnek minősíti a mű sommás elutasítását: „A *Godot*-t elő lehet úgy adni, hogy a nézőt egyre fokozódó nevetés rázza, miközben egyre mélyebben ivódik tudatába-zsigereibe az emberi lét céltalansága, a világberendezés abszurd kegyetlensége” (KÉRY 1966. 262. p.). Elismeri a mű értékeit; dramaturgiai szabálytalanságait Beckett világszemléletével mentegeti: „Nem lehet esztétikai-intellektuális-érzelmi hatását sem tagadni – noha nyilvánvaló, hogy ’filozófiája’ elhibázott, dramaturgiája pedig ennek a testére szabott” (i.m. 264. p.).

## **6. Kérdéses szövegtetek** **a magyar *Godot*-fordításban**

### **6.1. Kétes eredetű szövegtetek**

Megmagyarázhatatlan jelenséggel találkozunk, aki Kolozsvári fordítását mondatról mondatra összeveti a forrásul megnevezett 1952-es párizsi kiadás francia szövegével: a magyar szövegbe számos rövidebb-hosszabb terjedelmű **kérdéses eredetű szövegrész** vegyül. Összesen mintegy **130 sor** éktelenkedik a magyar fordítás nyomtatott szövegében, **a leghosszabb kvázi-eredeti dialógus 51 (!) sor hosszúságú.**

Felmerül a gyanú, hogy talán az angol nyelvű szerzői változathoz „emelt át” a fordító az első felvonásba **8-10 rövidebb** és **egy** csaknem **két oldal hosszúságú** (32 replikányi), a második felvonásba pedig **10-15 rövidebb** és **3 terjedelmes** (10-20 replika hosszúságú) „vendégszöveget” – de a feltételezés alaptalan: **az említett szövegrészek az angol eredetiben sem szerepelnek.**

## 6.2. Nagy terjedelmű forrásidegen szövegrészek

E fejezetben számba vesszük, első-utolsó mondatuk meghatározásával pontosan kijelöljük a Kolozsvári fordításában benne lévő, de **sem az angol nyomtatott változatok, sem a francia javított kiadás szövegében nem fellelhető** nagyobb terjedelmű forrásidegen szövegrészeket. Az itt jelzett kérdéses eredetű szövegtartományokat teljes terjedelmükben a 3.sz. melléklet tartalmazza.

1. Az első felvonásban (BECKETT 1970a. 42-44. p.) Vladimir, Estragon és Pozzo levett kalappal találgatják, hogy mi sülné ki belőle, ha Pozzo produkálná Luckyt:

[„**POZZO: (főlemeli a kezét) Várjanak csak! ~ POZZO: Fáradt vagyok.**”] (PINCZÉS 2007. 46. p.).

2. A második felvonásban (BECKETT 1970a. 86. p.) a földön fekvő két csavargó arról beszél, hogy Vladimir jó erősen megütötte a szintén földön fekvő Pozzót:

[„**ESTRAGON: Tehát felkelt. ~ ESTRAGON: Persze, persze. (Szünet)**”]; (PINCZÉS 2007. 94. p.).

3. A második felvonás vége felé (BECKETT 1970a. 91-92. p.) azt latolgatják, hogy mit csinálhatnak „azok”, akiket Estragon látott, ha nem vízió vagy hallucináció volt az egész: [„**VLADIMIR: Menj, ébreszd föl! ~ ESTRAGON: Illúzió.**”]; (PINCZÉS 2007. 99-100. p.).

4. A végső távozás előtt az elgyötört néma Lucky elesik, Pozzo kérésére Vladimir megrugdossa, hogy talpra álljon (BECKETT 1970a. 94. p.): [„**VLADIMIR: Egy pillanat. ~ (Lucky földre helyezi a csomagokat, a póráz végét Pozzo kezébe adja, ismét felveszi a csomagokat.)**”] (PINCZÉS 2007. 102. p.).

## 6.3. Lehetséges magyarázatok

### 6.3.1. Kultúrpolitikai cenzúra?

Először azt feltételeztük, hogy „a hatvanas évek szűk levegőjében” a **kultúrpolitikai cenzúra** avatkozott közbe és íratott be hosszas magyarázó-orientáló passzusokat a franciából készült „polgári dekadens”, elidegenítő dráma magyar szövegébe.

A szövegrészek részletes megvizsgálása során viszont azt észleltük, hogy az azonosíthatatlan eredetű terjedelmesebb szövegegységek egyrészt stílusban a hiteles eredetivel azonos értékű, **jó minőségű** dialógusok, másrészt **politikai szempontból teljesen**



**ártalmatlan, indifferens** tartalmúak, kevés jel mutat arra, hogy didaktikus utánzatok lennének. A Kolozsvári fordításában benne lévő négy nagyobb terjedelmű extra szövegrészt – a „multitextusban” (PINCZÉS 2007) alkalmazott jelölésekkel – a 3. sz. melléklet tartalmazza.

Tovább hasonlítgatva a Kolozsvári-féle fordítást és az angol szöveget, több helyen is rövid, kontextusba nem illő, gyanús magyar sorokra, félmondatokra figyeltünk fel: ezek viszont mind **a szocialista társadalomban stigma értékű** attribútumokat, a **vallásra, Istenre**, a két főhős **büntetett előéletére** utalásokat tartalmaztak – nyilván külön cellában ültek a **börtönben („sitin”)**, ezért nem tud Vladimir arról, hogy Estragon egykoron **költő** volt. Ennek több más szöveginformáció is ellentmond: még a darab elején kiderül, hogy 50 éve együtt vannak – Vladimirnek tudnia kellene Estragon ver-seiről...

Kolozsvári fordításában így vált ismertté (BECKETT 1970a. 10. p.):

|          |                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR | Olvastad a bibliát?                                                                                                                                                                                                                    |
| ESTRAGON | A bibliát?... ( <i>Utánagondol</i> ) Belelapoztam, ha jól emlékszem.                                                                                                                                                                   |
| VLADIMIR | ( <i>meglepetten</i> ) <b>Abban az <u>istentelen iskolában?</u></b>                                                                                                                                                                    |
| ESTRAGON | <b>Honnan tudhatnám, hogy az az iskola <u>istenes</u> volt-e vagy <u>istentelen?</u></b>                                                                                                                                               |
| VLADIMIR | <b>A <u>sitiben</u> olvashattad.</b>                                                                                                                                                                                                   |
| ESTRAGON | <b>Lehet.</b> A Szentföld térképére emlékszem. Színes térkép volt, nagyon szép. A Holt-tengert halványkékre festették. Csak ránéztem, elfogott a szomjúság. Elhatároztam, hogy a mézesheteket ott töltöm. Úszunk, és boldogok leszünk. |
| VLADIMIR | <b>Úgy látszik, valamikor <u>költő voltál.</u></b>                                                                                                                                                                                     |
| ESTRAGON | Az hát. ( <i>A rongyaira mutat</i> ) <b>Kitalálhattad volna.</b>                                                                                                                                                                       |

Ugyanígy gyanús volt a „munkaidő után” szlenges kifejezés (BECKETT 1970a. 13.p.):

|          |                                                                                                |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR | Szombatot mondott.<br>( <i>Szünet</i> )<br>Úgy rémlik.                                         |
| ESTRAGON | <b><u>Meló után.</u></b>                                                                       |
| VLADIMIR | Feljegyeztem valahová.<br>( <i>Kotorászik mindenféle mocsokkal dagadtra tömött zsebeiben</i> ) |

A politikai cenzúra nyomására eligazító-magyarázó beírásoknak vélt mondatok a két főhős „szocio-devianciájáról”, a társadalomból való **kiközösítettségéről**, reakciós

**egyházi neveltetéséről, munkaviszonyáról, a munkaidő utáni találkozásról** igazolták gyanúnkat: az angol változathoz képest ezek valóban „idegen” szövegtek, viszont a francia-angol komparatív vizsgálat szerint ezek **nem utólag kerültek be a magyar szövegbe**, hanem még **maga Beckett húzta ki őket a francia szövegből** az angolra átdolgozás közben, a következetesen végigvitt **dekonkretizáló szándék jegyében**.

A francia szövegben meglévő, fent kiemelt mondatok **szociálisan konkretizálták** a két filozófiai világcsavargót (KGE magyar fordítása szerint is a munkaidőt becsületesen letöltő munkásembereként élnek képzeletünkben: minden nap „meló után” jönnek a megbeszélt helyre). Ugyanezen dekonkretizálási szándék vezette a szerzőt, amikor **a metafizikaivá titokzatosított Godot létezésének egyetlen kézzelfogható bizonyítékát** is megszüntette még a szerzői kézirat egy korábbi változatában: *Godot saját kezű feljegyzését* a francia és az angol nyomtatott szövegben *Vladimir kéziratos feljegyzésére* változtatta – amit egyébként nem talál meg a zsebében –, amikor **hely és idő bizonytalan koordinátái között** („Hol vagyunk?” – „Meg nem mondhatom.” – „Az ott nyugat.” – „Mennyi az idő?” – „Este van.” – „Most kel fel.” – „Már beesteledett?” – „Lehet, hogy hajnal van.” – „Hét óra...? Nyolc óra...?” – „De melyik szombatot mondta? És ma szombat van? Netalán vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?”) keresik az egyetlen biztos(nak vélt) pontot, a keresztfára, az ír mitológiából ismert világfára és a paradicsomi örök élet fájára utaló – de később potenciális bitófaként szemrevételezett – szomorúfüz(nek tippelt) fát (a **Crann Bethadh** [ejtsd: *kráun be há*], ami az ősi kelta hiedelem szerint **a felső és az alsó világot** köti össze).

A **börtönviselt** előélet („A *sitiben* olvashattad”) tekintetében pedig félreértés-félrefordítás áldozatait vagyunk: Beckett szándékai szerint Didi és Gogo sem a francia, sem az angol szövegben nem ült dutyiban. A francia szöveg pontos fordításából kiderül, hogy Vladimir először az **állami iskolára** céloz, ahol nem tanítottak hittant – Estragon szóvicszerű kitérő választ ad. Vladimir francia visszavágása így hangzik szó szerint: „*Tu dois confondre avec la Roquette*” [= *Te összekevered a Roquett-tel*]! Ugyanis a fiatalok szigorú fegyelme javító-nevelő fiúintézetét (magyar szleng szóval: gyivi [= Gyermekek- és Ifjúságvédelmi Intézet]) csúfolták Párizs 1900-ig működő híres börtönének neve után „La Petit Roquette”-nek [= kis Roquette-nek]. Vladimir egy oldalvágásos poén erejéig megfricskázza Estragont – Beckettnél szó nincs arról, hogy **Estragon fiatalon intézetben nevelkedett, sem arról, hogy felnőtt fejjel börtönben ült volna, s ott**

**lapozott volna bele a Bibliába.** Az idézett francia szövegrész pontos (?) műfordítása a „kis Roquette” történetét és funkcióját nem is sejtő magyar olvasó-néző számára esetleg ez lehetett volna (PI):

|          |                                                                           |
|----------|---------------------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR | Olvastad a Bibliát?                                                       |
| ESTRAGON | A Bibliát? <i>(Megfontolja)</i> Biztosan belelapoztam.                    |
| VLADIMIR | <i>(meglepetten)</i> <b>Abban az iskolában, ahol nem ismerték Istent?</b> |
| ESTRAGON | <b>Nem tudom, ismerték, vagy nem is merték ismerni.</b>                   |
| VLADIMIR | <b>Te összetéveszted az iskolát a gyivivel!</b>                           |
| ESTRAGON | Lehet.                                                                    |
| VLADIMIR | Az evangéliumokra emlékszel?                                              |
| ESTRAGON | A Szentföld térképeire emlékszem.                                         |

Az angol szövegből a két főhős iskolai neveltetésének, a gyivire-dutyira utalásnak **konkrétumait kihúzta Beckett**. A cipőjével bíbelődő, „földhözragadt” Estragonnak nincs és nem is volt **költői múltja** – hacsak nem fűzfapoétai (!) –; a motívum csak egy önirónikusan groteszk ízű kiszólás erejéig villan fel **az angol verzióban**. A **szöveg-módosulások** a komparatív szövegtérkép jelölései szerint jól követhetők: **piros** szín jelzi a kihúzott francia és a **kék** a beírt angol sorok magyar fordítását (PINCZÉS 2007. 11. p.):

|           |                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR  | Olvastad a Bibliát?                                                                                                                                                                                                                                         |
| ESTRAGON  | A Bibliát?... <i>(Megfontolja)</i> Biztosan belelapoztam.                                                                                                                                                                                                   |
| [VLADIMIR | <i>(meglepetten)</i> <b>Abban az iskolában, ahol nem ismerték Istent?</b>                                                                                                                                                                                   |
| ESTRAGON  | <b>Nem tudom, ismerték, vagy nem is merték ismerni.</b>                                                                                                                                                                                                     |
| VLADIMIR  | <b>Te összetéveszted az iskolát a gyivivel.</b>                                                                                                                                                                                                             |
| ESTRAGON  | <b>Lehet.]</b>                                                                                                                                                                                                                                              |
| VLADIMIR  | Emlékszel az evangéliumokra?                                                                                                                                                                                                                                |
| ESTRAGON  | A Szentföld <b>[térképére]</b> <b>térképeire</b> emlékszem. Színesek voltak, szépek. A Holt-tenger világoskék volt. Már a látványától is megszomjaztam. Na, ide megyünk majd, mondogattam, ide megyünk majd nászútra. Itt majd fürödhetünk. A boldogságban. |
| VLADIMIR  | <b>[Úgy látszik, valamikor költő voltál.] Egy költő veszett el bened.</b>                                                                                                                                                                                   |
| ESTRAGON  | <b>[Az hát.] Voltam én költő. (A rongyaira mutat)</b>                                                                                                                                                                                                       |
|           | <b>[Kitalálhattad volna.] Nem látszik rajtam?</b>                                                                                                                                                                                                           |

### 6.3.2. Rögzített színészi improvizáció?

**Másodszor** arra gyanakodtunk, hogy az azonosíthatatlan forrásból származó szövegrészek a francia ősbemutató vagy az első magyar színházi előadás próbafolyamata során **rögzített színészi improvizációként** kerültek be az előadásszövegbe s ma-

radtak benne a nyomtatott verzióban is – ezt a pár soros szövegek esetében elfogadja a mai színházi gyakorlat (a nyomtatott szövegbe viszont semmilyen önkényes bővítést nem engedélyez a szerzői jog), a másfél oldalnyi terjedelmű betoldások minősége viszont nem improvizált etűdöknek, sokkal inkább átgondolt, szerkesztett Beckett-stílusú szövegeknek tűnnek, ráadásul túl „beckettesek” ahhoz, hogy utánzatnak vagy hamisítványnak minősítsük őket. Például a második felvonás egyik – rövidebb – azonosíthatatlan betoldása (BECKETT 1970a. 91-92. p.):

|          |                                                                                        |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR | Menj, ébreszd föl!                                                                     |
| ESTRAGON | Azok után, amit velem művelt: soha az életben.                                         |
| VLADIMIR | Végre emlékszel hát, hogy valamit művelt veled.                                        |
| ESTRAGON | Én semmire sem emlékszem. Te mondtad.                                                  |
| VLADIMIR | Igaz... <i>(Pozzóhoz)</i> A barátom fél.                                               |
| POZZO    | Nincs mitől félnie.                                                                    |
| VLADIMIR | <i>(Estragonhoz)</i> Most jut eszembe, hova lettek az emberek, akiket az előbb láttál? |
| ESTRAGON | Nem tudom.                                                                             |
| VLADIMIR | Lehet, hogy megbújtak valahol, s most leskelődnek.                                     |
| ESTRAGON | Persze.                                                                                |
| VLADIMIR | Vagy egyszerűen csak megálltak.                                                        |
| ESTRAGON | Persze.                                                                                |
| VLADIMIR | Hogy pihenjenek.                                                                       |
| ESTRAGON | Hogy egyenek-igyanak.                                                                  |
| VLADIMIR | Talán visszafordultak.                                                                 |
| ESTRAGON | Persze.                                                                                |
| VLADIMIR | Talán csak vízió volt.                                                                 |
| ESTRAGON | Illúzió.                                                                               |
| VLADIMIR | Hallucináció.                                                                          |
| ESTRAGON | Illúzió.                                                                               |

Az első magyarországi bemutató egyik rendezője, **Léner Péter** 2007-es szíves szóbeli közlésében arról tájékoztattott, hogy a Thália Színházban használt **rendezőpéldány és a sűgőpéldány teljes egészében megegyezett** a NAGYVILÁGban korábban közölt szöveggel, a színészi szövegrögtönzés, **rendezői vagy dramaturgi beírás esélye teljes mértékben kizárható**. A politikai cenzúra beavatkozása a kérdéses szövegrészek semleges tartalma miatt szóba se jöhet – ennek utólagos bizonyítása egyébként is szinte lehetetlen volna, hiszen a húzásra, átdolgozásra kérő felsőbb utasítás általában szemé-

lyes megbeszélés keretei között történt –, a darab bemutatásának tervét a Thália Színház akkori rangjának is köszönhetően ellenvetés nélkül jóváhagyták.

### 6.3.3. Húzatlan kézirat szerzői munkapéldány mint forrás?

Végül **harmadszorra** azt feltételezzük, hogy Kolozsvári szövegűen és pontosan fordított, viszont **nem a párizsi Minuit Kiadó IV. generációs etalonszövegéből dolgozott**.

Nehéz elhinni, hogy a 21 nyomtatott megjelenés kontrollszerkesztői ezt a több mint szembeötlő nagyságrendű szövegeltérést nem vették észre. Az is valószínűtlen feltételezés, hogy jóhiszeműen szemet hunytak fölötte. Mi lehet akkor a szövegeltérések magyarázata?

Léner Péter tudomása szerint Kolozsvári járt Párizsban, valószínűsíthető, hogy ott jutott hozzá irodalmi vagy színházi kapcsolatok révén kézirat szövegekhez vagy belső használatú „húzatlan” színházi munkapéldányhoz. Alapos gyanúnk szerint Kolozsvári olyan korai – még a kiadás előtti, vázlatokat és variációkat is tartalmazó, „túlírt” - francia nyelvű II. generációs Beckett-kéziratból dolgozott, melyből később a szerző még a sajtó alá rendezés és a színházi bemutató előtt kihúzza az inkriminált passzusok valamelyikét vagy akár mindegyikét is, mert nem tekintette őket a végleges formájú műalkotás részének.

Ugyanis dokumentumokkal igazolt tény, hogy Beckett az ősbemutatót rendező Roger Blin tanácsára – akit nagyra tartott és észrevételeit elfogadta – még a nyomdába adás előtt rövidített a II. generációs kézirat szövegén. A könyv (III. generációs szöveg) három hónappal (más adatok szerint két hónappal) az ősbemutató előtt megjelent.

Tovább bonyolítja a kutatásokat, hogy a Beckett International Foundation at Reading Universty Library MS 1485/1 számmal jelzett anyagának tanúsága szerint az ősbemutató próbafolyamata közben, sőt 1953. január 5-e után a bemutató és az azt követő előadások tapasztalatai fényében Beckett az első kiadás nyomtatott szövegpéldányában kézírással javításokat, korrekciókat végzett.: „A margóra írt kommentárok és szerzői utasítások Beckett kézírásos jegyzetei francia nyelven. **Mindkét felvonás esetében méretes, nagyterjedelmű húzásokat tartalmaz, és van néhány további megjegyzés**, melyek már előrevetítik, sejtetni engedik Beckett későbbi *Godot-ra várva* rendezésének szándékát is.” (KNOWLSON 1993. 467. p. – kiemelés tőlem). A párizsi ki-

adónál 1954-ben megjelent **második, a szerző által javított, húzott, korrigált kiadás** (IV. generációs szöveg) **vált a későbbi francia kiadások etalonszövegévé.**

A korábbi – nyomtatás előtti – II. generációs szövegvariációk értelemszerűen a „szerzői vázlat” kategóriába tartoznak, a nyomtatásban megjelent III. generációs szöveg pedig idejétmúlttá és túlhaladottá vált azáltal, hogy a szerző új, javított változatot adott közre nyomtatásban.

Feltételezésem szerint Kolozsvári vagy a II. vagy a III. generációs francia szövegből dolgozott, amely még **tartalmazta** az inkriminált szövegrészeket, melyeket Beckett a francia ősbemutató előtt és/vagy után kihúzott a végleges francia szöveg anyagából, s természetesen a későbbi megjelenésű amerikai és angol kiadások szövegéből is.

Ez a felfedezés megnyugtató és dokumentálható magyarázatot ad dilemmánkra. Az első magyar fordítás kérdéses eredetű szövegrészei tehát **nem idegen kéztől származó hamisítványok.**

Tény, hogy e terjedelmes szövegtestek sem az 1954-es második francia kiadás később etalonná váló, sem az 1953-as amerikai, illetve az 1956-os angol első kiadások nyomtatott szövegében nem szerepelnek. **Helyesen gondolkodunk, ha a szerzői szándék szerinti – a későbbi – szöveget fogadjuk el hitelesnek.**

Shakespeare szonettjeinek szerkezetét három egymást követő négysoros stanza és egy záró sorpár íve teremti meg, nem éktelenkedhet benne sehol ritmus-, rím- és szerkezetroncsoló fattyúsorként egy mégoly gyönyörű szövegvariáció sem a szerző korábbi kéziratából. Beethoven *IX. szimfóniáját* is hiteles nyomtatott kottából interpretálják, a zeneszerző makrostruktúrába nem illeszkedő kéziratoss dallamvázlatai nem hangozhatnak el a koncerttermekben. Rodin *Gondolkodó* című szobrán sem maradt kompozíciórontó fölösleges anyag.

Beckett irodalom- és színháztörténeti jelentőségű művét **nem a szerző által véglegessé csiszolt formában** (IV. francia szöveggeneráció), hanem vagy egy korábbi, a nyers szerzői kézirat állapotában (II. generációs francia szöveg), vagy az első nyomtatott, de a szerző által még nem véglegesnek tekintett francia szövegből (III. generációs francia szöveg) fordított változatban **kapta meg és fogyasztotta a magyar nyelvű befogadó.**

A NAGYVILÁG 1965-ös szövegközlésétől máig terjedően kiváló hazai szerzők a darabról és az előadásról szóló elemzései, színházi előadásokra reflektáló folyóiratcikkei, kritikái, tanulmányai foglalkoznak a *Godot-ra várva* szövegével, színházi megvalósulásaival, dramaturgiájával, a dialógusok és a szokatlanul konkrét instrukciók előadásban betöltött szerepével – a meglévő magyar fordítás szövegkritikai vizsgálata azonban máig várat magára.

Külön dolgot – és magas szintű francia nyelvtudást – igényelne annak eldöntése, hogy Kolozsvári nyomtatás előtti **kézírtos példányból**, vagy **az első kiadás francia szövegéből** dolgozott. Részletes francia textológiai vizsgálattal ki lehetne mutatni, mely szövegeket húzott ki Beckett a kéziratból a nyomdába adás előtt, és mely változtatásokat hajtott végre az első nyomtatott kiadáson a premiért követően a második – javított – nyomtatott kiadás számára.

Jelen dolgozatban nem mulaszthattam el a markáns francia-magyar szövegeltérések tényének regisztrálását, s azok lehetséges magyarázataként a fenti okot sikerült kikövetkeztetnem. Dolgozatomban a továbbiakban a francia és az angol szöveg formai és tartalmi különbségeinek vizsgálatára szorítkozom, s az első magyar fordításban lévő inkriminált szövegrészeket – jobb szó híján – továbbra is **kérdéses, vitatható hitelű, extra** szövegeknek tekintem.

## 7. Összehasonlító statisztika

### 7.1. A szövegváltozás arányai - statisztikai mutatók

Zsilka Tibor kvantitatív stilisztikai közelítésének elve szerint – immár a számítógépes statisztikát segítségül hívva – egzakt módon érzékelhetjük **a szövegrontás arányát** (ZSILKA 1974).

| SZÖVEG | BETŰSZÁM<br>(szóköz nélkül) | ARÁNY<br>% |
|--------|-----------------------------|------------|
|--------|-----------------------------|------------|

|                                                       |                |                |
|-------------------------------------------------------|----------------|----------------|
| <b>1. MAGYAR fordítás franciából KGE</b>              | <b>101 162</b> | <b>103,90%</b> |
| 2. <i>Forrásidegen szöveg KGE</i>                     | 3 801          | 3,90%          |
| <b>3. Fiktív MAGYAR fordítás franciából KGE</b>       | <b>97 361</b>  | <b>100,00%</b> |
| <b>4. MAGYAR fordítás angolból PI</b>                 | <b>98 702</b>  | <b>101,37%</b> |
| 5. <i>Kihúzott szöveg</i>                             | 10 724         | 11,01%         |
| 6. <i>Átdolgozott régi szöveg</i>                     | 8 086          | 8,30%          |
| <b>7. Kiesett régi szövegtartalom (5+6)</b>           | <b>18 810</b>  | <b>19,31%</b>  |
| <b>8. Hozzáírt szöveg</b>                             | <b>4 539</b>   | <b>4,66%</b>   |
| <b>9. Átdolgozott új szöveg</b>                       | <b>7218</b>    | <b>7,41%</b>   |
| <b>10. Beépült új szövegtartalom (8+9)</b>            | <b>12 757</b>  | <b>13,10%</b>  |
| <b>11. <u>Változott szöveginformáció</u> (2+7+10)</b> | <b>35 368</b>  | <b>36,32%</b>  |

A francia és az angol autorizált szöveg már mennyiségi mutatókkal mérve is jelentős nagyságrendű szövegeltéréseket mutat; a szerzői instrukciók és a dialógusok **mennyiségi eltérései a drámai mű egészét** (szerkezeti arányait, ritmikai bontását, értelmezési lehetőségeit, jelentésrétegeit) érintő **lényegi, minőségi különbségeket, új tartalmi értékeket** takarnak.

Ha Kolozsvári fordításából [„KGE” szöveg] kihúzzuk a forrásidegen szövegegyeségeket [„X” szöveg], megkapjuk a **párizsi 2. kiadású javított textus** [„Fj”szöveg] hiteles és pontos fiktív magyar megfelelőjét [„FM1” szöveg], melynek terjedelme **97 361 hasznos leütés** (szóközök nélküli karakter) – ezt vesszük **virtuális 100%-nak**

Az autorizált javított francia [„Fj”] és az autorizált angol [„A”] szöveg – pontos magyar fordításuk [„FM1” és „AM”] közös nevezőjén összemérve – **nem azonos terjedelmű**: az angol szövegváltozat magyar fordítása [„AM”] mintegy **1350 hasznos leütéssel hosszabb**, mint a francia szövegváltozat forrásidegen szövegektől mentes pontos magyar fordítása [„FM1”].



Szembeötlő, hogy a francia szövegből [„F”] **Beckett által kihúzott** passzusok a módosított tartalmú szövegrészekkel együtt összesen **18 810 leütésnyi terjedelműek**: a teljes szöveganyag csaknem **20 %-át teszik ki!**

Az angol változatban [„A” ] **hozzáírt új szövegek**, illetve a módosított tartalmú szövegtárgyalások együttes terjedelme ennél kevesebb: **12 757 leütés (13 %)**.

**A szöveginformáció tartományának változása** (a kiesett régi szövegtartalom + a beépülő új szövegtartalom + a csak a magyar szövegben meglévő, tehát mindhárom nyelven forrásidegennek minősülő szövegtartalom együttes mennyisége) **35 369 betűnyi** szövegmennyiséget érint, ami **a teljes textusnak több mint 36 %-a!**

**A magyar olvasó az új magyar szöveg befogadásakor a javított francia eredetihez képest több mint egyharmad résznyi szövegváltozást érzékel.**

Az irodalmi, színházi, szerzői jogi szokásrend és gyakorlat szerint túlhaladottnak, elavultnak, „szerzői húzásnak”, kérdéses hitelűnek **minősülő szöveganyag** [„X” szöveg] terjedelme **3801 leütés**; ez csaknem 4 százalékot (**3, 90 %-ot**) tesz ki a javított francia eredetihez arányítva. A viszonyítás kedvéért: minden 100 betűből 4 betű illetéktelen betoldás, hetvenöt betűs sorok esetében soronként 3 betű, ötven soros oldalak esetében oldalanként 2 sor a szövegkihígulás.

Képletesen szólva: **minden 25. szó, minden 25. mondat, minden 25. oldal úgy szerepel a 21 féle nyomtatott változat közismert magyar szövegében, hogy senki nem tudta: Beckett ezeket még 1954-ben fölöslegesnek minősítette és kihúzta!**

## **8. Új magyar *Godot*-ra várva**

### **8.1. Új hiteles magyar nyelvű műfordítás – az angol eredeti szöveg alapján**

A hiánypótló új magyar fordításnak csak egyik filológiai-színháztörténeti-esztétikai újdonsága, hogy **nem a francia**, hanem a Beckett által átdolgozott **angol szerzői szöveg alapján** készült.

A filológiai hiteles, teljes angol szöveg új magyar nyelvű műfordítását hiánypótlásnak, kikerülhetetlen művészi-szaktudományos feladatnak tartom. Beckett 55 éve adta közre a legelterjedtebb, legnagyobb világnyelven új, „átdolgozott-revideált-tökéletesített” szövegváltozatát – színháztörténeti mulasztás, hogy eddig nem éltünk vele, miközben színházaink mindaddig a franciából készült magyar fordítás túlhaladott, helyenként stiláris és nyelvi pontatlanságokkal, szórványosan még magyartalan kifejezésekkel is terhelt fordítását használták.

A magyar fordítás jelen dolgozat készítésével párhuzamosan, annak mintegy szükségszerű melléktermékeként született meg – ugyanakkor e furcsa szimbiózis révén be is tudta építeni a lexikai, stilisztikai, kultúrhistóriai, dramaturgiai vizsgálódások rész-eredményeit. A fordítást (BECKETT 2009) – párhuzamos angol szöveggel – az 1.sz. melléklet tartalmazza

Az új *Godot*-fordítás hasznos kutatási terep, továbbgondolásra-értelmezésre serkentő forrás, bemutatásra kínálkozó szöveganyag lehet dramaturgok, rendezők, színészek kezében, és a belőle készített előadások bírálata előtt a jószemű és hozzáértő – ahogy Estragon nevezi őket sziszegve az angol szövegváltozat szitokpárbájában, „megfellebbezhetetlen”-nek játszott színészi gyűlölettel – „kritikusok” (PINCZÉS 2007. 87. p.) dolgozószobájának asztalán.

## 8.2. A „multitextus” célja és használata

Az új fordításra épülő ún. „multitextus” (PINCZÉS 2007) jelölései módot adnak rá, hogy tisztán lássunk mind a szövegeredetiség, mind a francia és angol szöveg viszonyának kérdésében. Ugyanakkor – elkerülhetetlenül – tartalmazza a rendszer azokat a jelentős árnyalateltéréseket, melyeket a franciáról angolra fordítás ekvivalensnek tart, de a franciáról magyarra, illetve az angolról magyarra fordítás végterméke a két fordító stílusérzékének, nyelvi leleményének köszönhetően különbözik.

Ez a „multitextus” – mint állatorvosi ló – egyetlen szövegtestben tartalmazza és **eltérő nagyságú, színű és vastagságú betűtípussal szedve** filológiai pontosan feltünteti:

- a teljes angol változat fordítását,
- az angol szöveg szerzői módosításait (új szöveg, átírás),

- a francia szövegből kihúzott vagy átírt szövegrészeket is,
- a korábbi magyar fordításba bekerült ismeretlen eredetű szövegeket

A „multitextus”(PINCZÉS 2007) – mely jelen dolgozat 2. sz. mellékletét képezi – az összehasonlító dramaturgiai-nyelvészeti-stiláris-esztétikai-fordítói elemzés számára kínál további kutatási terepet, mivel egyetlen szövegtestben tartalmazza Beckett összes (kihúzott, beírt, módosított) szövegváltozatát.

### 8.2.1. Használati utasítás a „multitextus” olvasásához

[12 pontos betűk szögletes zárójelben] = Csak franciául meglévő szövegrész (KGE)

**16 pontos félkövér betűk** = Csak angolul meglévő új szövegrész (PI)

[francia változat] **angol változat** = A franciához képest az angolban módosított szövegrész (KGE – PI)

14 pontos normál betűk = A mind a francia, mind az angol eredetiben változatlanul meglévő „közös” szövegtartalom (P.I.új fordítása angolból)

~~[szögletes zárójelben 12 pontos betűk  
átlós vonallal áthúzva]~~ = Forrásidegen szövegrész a  
Kolozsvári féle fordításban (KGE)

**aláhúzott félkövér betűk** = 1965 után Beckett által beírt szöveg (PI)

## 8.2.2. Szemléltető példák a „multitextus” szövegéből

Samuel Beckett

**Godot-ra várva**En attendant Godot - **Waiting for Godot**~~[Színmű]~~ **Tragikomédia** két felvonásban**ELSŐ FELVONÁS**~~[Országút]~~ **Dűlőút.** ~~[mellette]~~ Fa. Este.

ESTRAGON ~~[egy kövön ül]~~ ~~[a földön ül]~~ **kis kőhalmon ülve** cipőjét próbálja lehúzni. Két kézzel ráncigálja, szuszog. Kifullad, feladja, pihen, újra nekiveselkedik. Megint, mint előbb.

VLADIMIR jön.

ESTRAGON (Éppen megint feladta) ~~[Hiába, nem megy.]~~ **Nincs mit tenni.**

VLADIMIR (Széles terpeszben, merev térddel, kicsiket lépve közeledik)

Erre a meggyőződésre jutok lassan én is.

~~[(megáll mozdulatlanul)]~~~~[Sokáig nem tudtam beletörődni a gondolatba, légy érszél]~~**Egy életen át kapálóztam ellene, lásd be,** Vladimir, hajtogattam magamban, még nem próbáltál meg mindent.~~[És előről kezdtem a küzdelmet.]~~ **És küszködtem tovább.**(Elmélázik, a küszködésre gondol. **Odafordul** Estragonhoz)  
Szóval megint itt vagy.ESTRAGON ~~[Azt hiszed?]~~ Vagyok?

VLADIMIR Örülök, hogy visszajöttél. Kezdtém azt hinni, eltűntél mindörökre.

ESTRAGON Én is.

VLADIMIR **Együtt megint, végre.** Meg kellene ünnepelni. De hogy?(Megfontolja) Állj fel, ~~[hadd]~~ öleljelek meg!~~[(kezét nyújtja Estragonnak)]~~ESTRAGON (ingerülten) ~~[Majd később! Majd később]~~ **Ne most. Ne most.**~~[(Csend)]~~

VLADIMIR (megbántódva, hidegen) Szabad tudakolnom, hogy méltóságod hol töltötte az éjszakát?

ESTRAGON ~~[Az árokban..]~~ **Egy gödörben.**VLADIMIR (csodálkozva) ~~[Árokban?]~~ **Gödörben.** Hol?

ESTRAGON (kézmozdulat nélkül) Amott.

VLADIMIR És nem vertek meg?

ESTRAGON ~~[Megverték... De nem nagyon.]~~

## Hogy nem vertek meg? Dehogynem.

VLADIMIR A szokásos banda?

ESTRAGON A szokásos? Mit tudom én.

[(csend)]

VLADIMIR Ha visszagondolok...[ezt kérdelem magamtól] hány esztendőn át, hogy nélkülem...mire mentél volna... (határozottan) Egy csontkupac maradt volna belőled mostanára, annyi szent.

ESTRAGON [(felszisszen)] Hát aztán.

VLADIMIR (komoran) Sok ez egy embernek. (Szünet. Felvidulva) Másrészt meg mi értelme lenne pont most veszíteni el a hitünket, kérdelem én. Évmilliókkal ezelőtt kellett volna gondolkodnunk rajta, [1900 körül] **a kilencvenes években.**

ESTRAGON [Elég volt.] **Jaj, hagyd abba a szövegelést,** segíts inkább lehúzni ezt a rohadt lábbelit.

VLADIMIR Kéz a kézben, le az Eiffel-torony **tetejéről,** a legelső között! Akkoriban még [voltunk valakik] **szalonképesek voltunk.** Most már hiába, késő. Föl se eresztenének. (Estragon a lábbelijét ráncigálja) Mit csinálsz?

ESTRAGON Húzom lefele a cipőmet. Veled még sose fordult elő?

VLADIMIR Mondtam már, de hányszor, hogy a cipőt minden este le kell húzni. [Ha volna eszed, hallgatnál] **Mért nem hallgatsz** rám?

ESTRAGON (elhaló hangon) Segítsél már!

VLADIMIR Fáj?

ESTRAGON Hogy fáj-e? Azt kérdi, fáj-e!

VLADIMIR (dühösen) Másnak nem lehet baja, csak neked? Én nem számítok? [Kíváncsi volnék, mit tennél az én helyemben. És mit mondanál] **Kíváncsi vagyok, mit szólnál, ha te is úgy járnál, ahogy én.**

ESTRAGON [Neked is fájt valami?] **Fáj?**

VLADIMIR Hogy fáj-e? Azt kérdi, fáj-e!

ESTRAGON [(kimeresztí a mutatóujját) Ettől azért begombolkozhatnál] **(odamutat) Attól még begombolhatnád.**

VLADIMIR (lehajol) Igaz. (begombolja a [nadrágját] **sliccét**)  
Sose hanyagoljuk az élet apró dolgait!

ESTRAGON [Mit feleljek?] **Mire vársz,** mindig a végpercig halogatod.

VLADIMIR (elgondolkodva) A végpercig... (meditál) [Sokára lesz, de jó lesz.] **Az halogató reménység betegé teszi az izét,** ki is mondta ezt?

### 8.2.3. Mit mutat a komparatív filológiai szövegtérkép?

A komparatív filológiai szövegtérkép alkalmas arra, hogy sorról sorra haladva *észleljük és értelmezzük* a francia szöveg és az angol szöveg legapróbb változásait is. Az alábbi példakon – lineárisan haladva a „multitextus” fent idézett szövegében – illusztráljuk használatának módját. A dolgozat további fejezeteiben az így nyert adatokat tematikai csoportosításban vizsgáljuk:

~~[Színmű]~~ **Tragikomédia két felvonásban**

A francia nyomtatott szöveg nem közöl műfaji meghatározást; a magyar kiadásokban önkényesen „színmű” szerepel; az angol nyomtatott példányokban okkal bukkan fel új műfaji megjelölés: „*A tragi-comedy in two acts*”.

~~[Országút]~~ **Dűlőút.** ~~[mellette]~~ *Fa. Este.*

Az angol szövegben nem széles, nagy forgalmú országút, hanem keskeny, elhagyatott „vidéki út” („country road”) szerepel. Kimarad a „*mellette*” helyhatározó; olvasva tömörebb, minimalistább a három egyszavas tömondat: „*Dűlőút. Fa. Este.*”

**ESTRAGON** ~~[egy kövön ül]~~ ~~[a földön ül]~~ **kis kőhalmon ülve** cipőjét próbálja lehúzni.

A francia szövegben Estragon *egy kövön* ül, az angol szövegben *kis kőhalmon* *[on a low mound]* – KGE fordításában „a földön”. A *kő* mint vezérmotívum valóságos, kultúrtörténeti és szimbolikus-asszociációs jelenléte (utalás a Krisztus sírjáról elgördített kőre, az egzisztencialista filozófia emblematikus mitológiai figurájára, Sziszüphoszra, a görög mitológiából ismert Hermészre, az útonjárók istenére, *[herma (görög) = kőhalom, kőoszlop]*; Homérosz elnevezése szerint „*Hermész halma*”) rögtön az expozícióban kimarad az ismert magyar fordítás szövegéből. Beckett saját rendezésében *kőhalom* helyett egy nagy *kőre* ülteti Estragont a kezdő jelenetben.

ESTRAGON (*Éppen megint feladta*) [*Hiába, nem megy.*] **Nincs mit tenni.**

Beckett a korábbi francia szöveg több replikáját is az angol „**Nothing to be done**” kétértelmű-kétjelentésű kifejezésre cseréli, pl.:

[Végtére ...] **Nincs mit tenni.**

[Végtére is...] **Nincs mit tenni.**

[Bele kell nyugodni.] **Nincs mit tenni.**

VLADIMIR [*És előről kezdtem a küzdelmet.*] **És küszködtem tovább.**

Árnyalatnyi, mégis jelentős értékű a különbség a *hősi küzdelem előről kezdése* és a *reménytelen küszködés folytatása* között.

VLADIMIR Állj fel, [*hadd*] öleljelek meg! [*(kezét nyújtja Estragonnak)*]

A „**Get up till I embrace you**” mondat szerkezet írási nyelvi áthallást mutat (hibernizmus) – magyarul az Erdélyben használatos szerkezetösszevonásos mondat érzékelteti a „másságot”.

Ölelésről lévén szó az angolban már *nem nyújtja kézfogásra* kezét Estragon – de ölelésre se tárja szét.

ESTRAGON [*Az árokban..*] **Egy gödörben.**

VLADIMIR (*csodálkozva*) [*Árokban?*] **Gödörben.** Hol?

Az angol „ditch” jelentése: árok, gödör. A későbbi jel értékű verbális megoldásokkal összhangban – mi szerint a nyitókép rárimel a feltámadott Krisztus sírgödöréről elgördített kő mellett várakozó két apostol, Péter és Simon bibliai helyzetére is – az *árok* helyett a *gödör* jelentés konnotációja gazdagabb; a reáliák szintjén nincs lényegi különbség, hogy az útszéli árokban vagy a (sír)kő melletti (sír)gödörben töltötte az éjszakát Estragon

[*(csend)*] – A nyitó jelenetben egy percen belül a második szünet-instrukció marad ki az angol szövegben.

ESTRAGON Évmilliókkal ezelőtt kellett volna gondolkodnunk rajta,  
[1900 körül] a kilencvenes években.

Beckett az angol szövegben 10 évvel korábbra, azaz az 1890-es évekre teszi azt az időpontot, amikor még érdemes lett volna Vladimirknak és Estragonnak a szakítás gondolatával foglalkozni. – izgalmas (mert reálisan is hihető) „aktualitást” adhat egy mai előadásnak a két évtizeddel ezelőtti időpontra tett célzás. Ugyanakkor a „*kilencvenes évek*” szövegmódosítás beleillik Beckett dekonkreteztizáló – jelen esetben időtlenítő – szándékába is (1890-re is, 1790-re is utal – és majd egy száz évvel későbbi előadásban 2090-et is lehet alatta érteni).

ESTRAGON [Elég volt.] Jaj, hagyd abba a szövegelést, segíts inkább  
lehúzni ezt a rohadt lábbelit.

Az angol szövegben kimondva is megjelenik a „lemeríthetetlen” *szövegelés* [*blathering*] ténye – amivel elméjüket óvják a megháborodástól.

VALDIMIR [Kíváncsi volnék, mit tennél az én helyemben. És mit mondanál]  
Kíváncsi vagyok, mit szólnál, ha te is úgy járnál, ahogy  
én.

Az angol szöveg a franciánál sokkal csattanósabb replikáját kétértelműen játékos magyar szószerkezet (*ha te is úgy járnál: 1. = ha prosztatabántalmaid miatt te is terpeszben közlekednél; 2 = ha veled is az történne, ami velem történt*) adja vissza (szövegkompenzáció).

ESTRAGON [Mit feleljek?] Mire vársz, mindig a végpercre halogatsz.  
VLADIMIR (elgondolkodva) A végpercre... (meditál) [Sokára lesz, de jó lesz.]

Az halogató reménység betegé teszi az izét, ki is  
mondta ezt?

A francia szöveg lapos útszéli bölcselete helyett az angolban körmönfont módon többjelentésű bibliai idézet rejtőzik: „*Az halogató reménység betegé teszi az elmét, és mint az életnek fája, az megadatott kívánság*” (Példa-



beszéd 13,12) – Vladimir épp az *elme* (későbbi Biblia-fordítások pontatlan fordítása szerint: *szív*) szót felejt el...

## 8.2.4. Pontatlanságok a francia eredeti mű magyar fordításában

Statisztikai módszerekkel tényszerűen kimutattuk, hogy a francia és az angol szöveg mennyiség és tartalom tekintetében is jelentős mértékben különbözik egymástól. Ebből következően a francia változathoz készített, Kolozsvári fordításában ismert és játszott magyar szöveg és az általam az angol alapján készített új fordítás is jelentős mértékben különbözik egymástól. A különbségek vizuálisan jól követhetők a „multitextus” szövegében.

Növeli a két fordítás közötti eltérés mértékét, hogy Kolozsvári csaknem fél évszázaddal ezelőtti fordítása – és emiatt joggal érheti kritika – nem mindenütt adja vissza pontosan, hűen, stílusosan a francia szöveget.

8.2.4.1. Kolozsvári fordításában sajnálatos módon kimarad a fontos, már a nyitóképben exponált „**kő**” motívum: nem kerül a befogadó figyelmébe – nem kerül „vektorális feszültség alá” (PAVIS 1996) – a színpadi verbális-vizuális jel, mert a díszlettervező és a rendező – a magyar szövege alapján joggal – **nem is helyez követ a színre.**

ESTRAGON (*[egy kövön ül [a földön ül] kis kőhalmon ülve* cipőjét próbálja lehúzni)

|                 |                                              |
|-----------------|----------------------------------------------|
| francia szöveg: | <b>assis sur une pierre</b> [= egy kövön ül] |
| KGE magyar:     | <b>a földön ül</b>                           |
| angol:          | <b>sitting on a low mound</b>                |
| PI magyar:      | <b>kis kőhalmon ülve</b>                     |

8.2.4.2. Komoly díszlettervezési következménye van a második felvonást kezdő szerzői utasítás pontatlan irodalmias fordításának: sem látványban, sem jelentésben nem azonos a két különböző instrukció alapján készülő díszlet. Beckett angol változatában a lombos fa látványa helyett egy villámcsapott, feketére üszkösödött, kiszáradt fa ágain jelenik meg – vélhetően nem véletlenül – 4 vagy 5 levél.

[A fán néhány levél.] ~~[A fa lombot hajtott.]~~ **A fán négy-öt levél.**

|                 |                                                                            |
|-----------------|----------------------------------------------------------------------------|
| francia szöveg: | <b>L' arbre porte quelques feuilles</b> [=A fán néhány levél]              |
| KGE magyar:     | <b>A fa lombot hajtott</b>                                                 |
| angol:          | <b>The tree has four or five leaves</b> [=A fának négy vagy öt levele van] |
| PI magyar:      | <b>A fán négy-öt levél</b>                                                 |

8.2.4.3. Figyelmetlen **félrefordítás** a korábbi magyar szövegben Pozzo órazsebből elővett, órazsebben keresett **zsebóráját** **karórára** magyarítani:

*[megnézi karóráját] zsebóráját nézi*

8.2.4.4. A **nadrág felhúzása** és a **nadrágszár felhúzása** közötti jelentéskülönbség ugyan a színpadi szituációban egyértelmű (hiszen Estragon nadrágja itt nincs letolva, hogy fel tudná húzni), olvasva mégis zavaró lehet a nem elég pontos magyar fordítás.

*[Felhúzza a nadrágját.] Felhúzza a nadrágja szarát.*

8.2.4.5. Nem szerencsés a „**kötél**” szó tág konnotációs holdudvarát (melyből a keresztény szerzetesrendek öltözetében szimbolikus szerepet játszó **kötélöv** – a chorda – a **csomóval**, illetve a **hóhérkötél** – a hurokkal és a **csomóval** – egyformán felidéződik) a kutyatartásban használatos – csomó nélküli – „**póráz**” szóval szűkíteni – annál is inkább, mert az állatidomító vezényszavak, a szövegkörnyezet ideutaló szavai („A **lovát** nógatta!”) és a teherhordás ténye nem a kutyát, hanem inkább a málláslovat és az idomított cirkuszi lovat idézi föl bennünk.

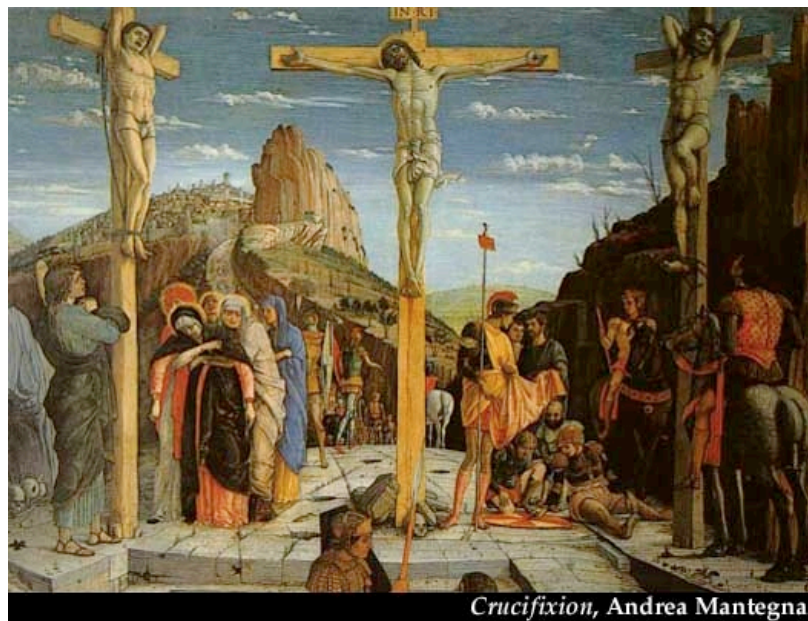
8.2.4.6. „Próbáljunk meg egy feszítést” – az angol szöveg a keresztrefeszítésre és a fűzfűre egyaránt utal: let's just do *the tree* = csináljuk meg *a fát* [the tree = a fa, a keresztfa]. A szerzői instrukció – „*Vladimir megcsinálja a feszítést, féllábon áll, bizonytalanul inog.*” – jelentését magyarázva Beckett jogapóz szerű egyensúlyozó tartást javasol, féllábon állva, széttárt karokkal.

Amennyiben a corpus a minta, egy motívum „sántít”: Krisztus nem féllábon függött a kereszten.

A pozíció ötletét valószínűsíthetően Andrea Mantegna (1430-1506) olasz reneszánsz festő és a féllábon álló Cernunnos kelta agancsos faistenség alakja együttesen adta beckettnek.

A Louvre-ban látható *Keresztrefeszítés* című festményen (1457-1459) – minden más Golgota-ábrázolással ellentétben – a **bal lator féllábon áll**, jobb lábát bokánál kötél rögzíti a keresztfához, bal lábát pedig térdig felhúzza tartja; keze nem széttárva, hanem könyökben behajlítva, feje fölött csuklónál összekötve látható. Valójában tehát a szerző

a „keresztfa póz” elvégeztetésével nem Krisztust, hanem a két latrot utánoztatja Vladimirrel és Estragonnal! Ez a vizuális jel a felvonáskezdő üdvözléslatolgtató jelenet latorpárhuzamának vektorirányát erősíti.



Andrea Mantegna (1430-1506): **Keresztrefeszítés**

A gundestrupi üstön megörökített vaskori kelta istenség (az első században még elevenen élt a legendája), az agancssal koronázott Cernunnos [ejtsd: kern únosz] neve „koronázott egyedet” jelent, gyakran azonosítják Derg Corra [= Man in the Tree, Jack in the Green = Famanó, Erdei manó] figurájával), jobb kezében nyakperecet, baljában kígyót tart; szarvai miatt a keresztény ördögábrázolásokkal rokonítják. Figurája a vén tölgyfa körül láncot csörgető Herne (Cherne), a Vadász legendájában tovább él – Shakespeare is feldolgozta *A windsori víg nők*ben.



Cernunnos, a vaskori erdőisten



Cernunnos, az agancssal koronázott erdőisten a gundestrupi üstön

Nagy a valószínűsége, hogy Beckett ismerte Cernunnos figuráját és legendáját; saját 1975-ös berlini rendezésében az életfára és a keresztfára való egyidejű vizuális utalást úgy oldotta meg, hogy Vladimir a színen lévő háromágú fűzfa – „kelta csomó” formájú – lehajló ágait utánozta kartartásával fél lábon állva, Estragon pedig Cernunnos-pózban, a Mantegna-festmény fej fölé tartott karral ábrázolt, fél lábon álló bal lator pozíciójában egyensúlyozott – így kerülve el a gyakran használt, széttárt karú corpus pozíciót.

Az utóbbi négy évtized világhírű rock formációjának, a kelta-ír-gael-skót népzene a klasszikus zene, a rock és a jazz elemeivel ötvöző *Jethro Tull* együttesnek a vezetője, Ian Anderson – aki mellel a Heriot Wazz Egyetemen irodalomból doktorált – 40 éve minden koncertjükön az agancsos pogány erdőisten féllábás pózában fuvolázik. *Songs from the Wood* című albumuk egyik dalának címe (Jack in the Green = kb. Erdőmanó) félreérthetetlenül utal rá, hogy tudatos motívumhasználatról van szó a Derg Corra vagy Cernunnos póz vonatkozásában.



Dr. Ian Anderson egy lemezborítón Derg Corra (Cernunnos) pózban fuvolázik

A darabban Beckett kiemelten fontosnak tartja a zavarral szemben (amit az Oghum ábécé a nád rúnajeléhez társít) a nyugalom, az egyensúlyhelyzet (az egyik lator



üdvözült, a másik nem; az egyik láb bedagad, a másik nem, stb.) folyamatos hangsúlyozását – a druidák ábécéjében az „**egyensúly**” fogalmához a **szomorúfűz** rúna-

jele társul:  . Ez a rejtett utalás magyarázza, hogy miért veszíti el zavarában és féltelmében Estragon **az egyensúlyát** – és a „fa-pozíciót” miért **az egyensúly** kedvéért kell megcsinálniuk féllábon állva. Kolozsvári – aki a francia szöveg alapján talán nem is gyanakodhatott hibernizmusokra, ír gyökerekre és keresztény szimbólumokra – ennek a titkosírásnak nem járt utána és nem rendelkezvén kultúrkódfejtő szótárral, a magyarul igen jól hangzó, de teljesen más holdudvarú „**tótágas**” szót használja: „Álljunk tótágast! (*Vladimir bizonytalanul tótágast áll*)”. A magyarul olvasó rendező és a Kolozsvári magyar fordítását mondó-végrehajtó színészek fejjel lefelé, kézenállásban cigánykerekeznek - ez a színpadi jel pedig nem ad asszociációt sem a keresztrefeszítés, sem a fűzfa jelképezte egyensúly, sem a két lator sorsával jelképezett kiegyenlítő dialektika tartalmi felé. Az angol szöveg („**Let's just do the tree, for the balance.**” = **Csináljuk meg a fa-pozíciót**) és az azt követő instrukció (*VLADIMIR does the tree, staggering about on one leg = VLADIMIR féllábon dülöngélve megcsinálja a fa-pozíciót*) a fa törzsét az egyik lábon állással imitáló, féllábon egyensúlyozó, ugyanakkor a széttárt kartartással a keresztfára, a megfeszítésre, a lelógó ujjakkal a tengelyesen szimmetrikus szomorúfűzfára utaló, jógapóz szerű testhelyzetre, nem pedig fej fölé nyújtott két kézen történő **kézenállásra (tótágas)** utasítja a színészt:

VLADIMIR [Álljunk tótágast] **Próbáljunk meg egy feszítést,**  
[hadd lám, hogy megy az egyensúlyozás] **csak az egyensúly**  
**kedvéért.**

ESTRAGON [Tótágast?] **Feszítést?**  
(Vadimir [tótágast áll] **megcsinálja a feszítést, féllábon áll,**  
*bizonytalanul inog*)

VLADIMIR (Befejezi) Te jössz.  
(Estragon [bizonytalanul tótágast áll] **megcsinálja a feszítést,**  
**inog**)

Látjuk tehát, mennyire más asszociációt keltő, s így téves jeltartalmú a fordított testhelyzetben, fejjel lefelé végrehajtatott pózra buzdító szerzői instrukció KGE magyar szövegében, mint a **keresztrefeszítésre** (ott is: a **bal lator féllábas testhelyzetére**), a kelta **erdőisten féllábas pozíciójára**, valamint a kelta rovásírásos ábécében a **szo-**

**morúfűz betűjelére mint az egyensúly ikonikus jelére** – utaló eredeti szerzői instrukció.

Egyébként Beckett a francia szövegben sem a kézenállás vagy a cigánykerekezés francia megfelelőjét használja, hanem a *fa* [= *arbre*] szót írja bele a szövegbe, s az instrukció szerint „Vladimir fait l’arbre en titubant.” [= Vladimir imbolyogva megcsinálja a fát].

8.2.4.7. A speciális **zsebóra** Pozzo férfiágon apáról fiúra szálló patriarchális-feudális családi öröksége – nem a babájától („**mucikájától**” – KGE), hanem szeretettel becézett atyai **nagyapjától** kapta:

POZZO *(kotorászik)* ...de hova lett az órád? *(kotorászik)* [Nohát! *(feltekint, arca dúlt)* Kincset érő óra.] **Valódi duplafedelű zsebóra, uraim, [másodpercmutatóval] billegőkerekes holtjáratgátlóművel! *(elpityeredve)* Még [a mucikámtól] nagypapitól** kaptam.

8.2.4.8. Kolozsvári – talán kiadói nyomásra – eufemizál a szubsztenderd francia kifejezések fordításakor, valamint a „fingik” és” böfög” igére épülő beszélő nevek nemlefordításakor:

ESTRAGON [Ki szellentett?] **Ki fingott?**

LUCKY [*hogyan Fartov és Belcher*] **hogyan Farfing és Beleböf**

## 8.2.5. Magyartalan nyelvi megoldások a francia szöveg magyar fordításában

8.2.5.1. A „nyakukba húzott fejjel” kifejezés erőltetett kontaminációként hat:

[Nyakukba húzott fejjel] **Behúzott nyakkal**

8.2.5.2. Magyar színész a szemét tudja **mereszteni** – **mutatóujját** nemigen:

ESTRAGON [*(kimereszti a mutatóujját)* Ettől azért begombolkozhatnál] **(odamutat) Attól még begombolhatnál.**

VLADIMIR *(lehajol)* Igaz. *(begombolja a [nadrágját] sliccét)*



8.2.5.3. A „**kezét nyújtja**” instrukció ügyetlen fordítása kézfogásra, parolázásra szólítja fel a színészt – miközben a szájából elhangzó mondat szerint nem *kezet ad*, hanem baráti *ölelésre tárja karját*:

VLADIMIR Mivel ünnepeljük meg a találkozásunkat? (*Gondolkodik*)  
Állj fel, hadd öleljelek meg! (***Kezét nyújtja*** *Estragonnak*)

Az instrukciót egyébként Beckett az angol szövegből kihagyta, Vladimir karja még ki sem tárul az ölelésre, mikor Estragon már ingerülten és sértőn belegázol a lelkébe:

VLADIMIR **Együtt megint, végre.** Meg kellene ünnepelni. De hogyan? (*Megfontolja*) Állj fel, [hadd] öleljelek meg!  
[*(kezét nyújtja Estragonnak)*]  
ESTRAGON (*ingerülten*) [Majd később! Majd később] **Ne most. Ne most.**  
[*(Csend)*]

8.2.5.4. A csüggedt ember inkább **lehorgasztja a fejét**, és nem „**mellére ejti az állát**” (a „leesik az álla” mást jelent: elcsodálkozik, meglepődik, tátva marad a szája):

[*Csend. Mozdulatlanul állnak, roggyant térdel, lelógó karral, mellükre ejtett állal*]  
(*Csend. Állnak mozdulatlanul, lecsüngő kézzel, lehorgasztott fejjel, megroggyant térdel*)

### III. Egyik „lap”-ról a másik „lap”-ra (FORDÍTÁS)

*„A műfordítás eredendően abszurd vállalkozás. Reménytelenebb, mint Szisüphoszé: a munka befejezhetetlen, de nem újrakezdhető; egyszer s mindenkorra készül, mégsem az örökkévalóságnak.”*

Géher István: *A műfordító természetrajza: helyzetelemzés. (GÉHER 1981. 61. p.)*

#### 1. A fordítás: értelmezés?

A kevésbé tudományos, de nyelvileg annál frappánsabb megfogalmazások helyett (*a fordítás: torzítás, a fordítás: ferdítés*) jogosabb a formailag kevésbé virtuóz „**a fordítás: értelmezés**” megállapítás abban az esetben, ha a fordítás műveletére olyan gyakorló színházi ember vállalkozik, aki később meg is rendezi az általa fordított darabot. A fordítás ez esetben elkerülhetetlen **része a rendezői felkészülésnek**, szükséges elmélyülés az eredeti szövegben.

A fordító törekvése természetesen jelen esetben is az, hogy a végtermék **ne egyetlen rendezői olvasat legyen**, hanem filológiai, stílusosan, tartalmát és formai jegyeit tekintve is az eredeti angol szöveg **lehető leghűbb magyar nyelvű megfelelője** szülessen meg, amit később esetleg más rendező(k) is használhat(nak).

A „close reading” pontosságára – az általános műfordítói elveken túl – azért is kellett fokozottan törekednem, mert a Csokonai Színház Stúdiószínházának programjában a *Godot-ra várva* bemutatását magyar és angol nyelvű ikerelőadásban terveztük, egymást követő estéken, ugyanabban a díszletben, ugyanazon színészek részvételével. A kétnyelvű előadásban szereplő – angol nyelvtudás tekintetében változó szinten álló –

színészek dolgát a **csaknem „tükörfordítás-pontosságú és mondatstruktúrájú” magyar szöveg** létrehozásával is segíteni igyekeztem.

Beckett pontos, egyszerű, vagy egyszerűnek látszó „small talk”-os dialógusain, szikár és célratörően rövid, legtöbbször „egyszavas” instrukcióin látszólag nincs mit átértelmezni, torzítani, vagy félrefordítani: a szinonimák közül – drámafordításról lévén szó – mindig **a szereplők karakteréhez, lelkiállapotához, a konkrét szituációkhoz** leginkább megfelelőt kell választani. – viszont a szituációk nagyon gyakran ambivalensek, vagy többértelműek a darabban. A Shakespeare-i hagyományok szerinti elmés **szójátékok**, frappáns riposztok, taposóaknaszerűen elrejtett **irodalmi idézettöredékek**, ironikusan kifacsart vagy félbehagyott **bibliai allúziók** (melyek a francia változathoz képest megsaporodtak az angol szövegben), a helyenként igen választékos szókincsű szerzői utasítások, **a filozofikus tartalmat sejtető talányos, nehezen értelmezhető, vagy többféleképpen is értelmezhető mondatok** magyarítása próbára tette fordítói leleményességemet és nyelvtudásomat.

Fordítás közben – mintegy **megfordítva Patrice Pavis** a befogadásra kidolgozott **vektorizációs elméletét** (PAVIS, 1996) – igyekeztem az egymást erősítő nyelvi jelek, visszatérő motívumok, stiláris rétegek kirajzolódó hálószerkezetét megoldáskereső virtuális vaktérképként használni. ”. „A fordítás *sine qua non*ja ugyanis a pontos szövegértelmezés” (GÉHER 1981. 64. p.). **Bő példatár felsorolásával** igyekszem bizonyítani, hogy a legrejtettebb jelentés, a legenigmatikusabb tartalom is felfedhetővé, megérthetővé és lefordíthatóvá vált az azonos vektorirányban elhelyezkedő szavak, motívumok iránymutató-sejtető jelhálós „helyiértéktáblázatában”. A helyes fordítási megoldás megtalálása ezen esetekben szinte **kizárólagosan értelmezés kérdése** – s ez irányt szab az egész darab rendezői értelmezésének is: „A műfordítás végtére is bizonyos fajta (s nem is akármilyen fajta) műelemzés, interpretáció.” (GÉHER 1981. 65. p.).

Néhány példa erejéig külön fejezetet szentelek az óhatatlanul **darabértelmezés-függő fordítási megoldások** taglalásának. Ezek valóban a fordítás neuralgikus pontjai: **a darab filozófiájának „verbális sarokkövei”**: olyan talányos értelmű Beckett-gondolatok, „szócső-mondatok”, szavak, kifejezések, **melyeket más – a darab beckett-i üzenetét erőszakosan felülíró vagy áthangszerelő – rendezői közelítés esetén más ekvivalens magyar szavakkal-mondatokkal** kell visszaadni – ha talál olyat a fordító.

## **2. A francia alapú és az angol alapú magyar fordítás komparatív szövegvizsgálata**

### **2.1. Beckett kreatív fordítói módszere a *Godot*-ban**

Beckett – nem lévén színházi ember - a párizsi ősbemutató próbái előtt (és közben) Roger Blinn tanácsára – akinek színházi ízlésében és szakértelmében vakon bízott - rengeteget változtatott a kézirat szövegén. A nyomdai határidő előtt végrehajtott változtatások be is kerültek a sajtó alá rendezett francia kézirat szövegébe. A párizsi ősbemutató tapasztalatain okulva az angol nyelvű szöveg elkészítése – a francia szöveg fordítása és átírása, átdolgozása – közben **sokat változtatott a szöveg struktúráján.**

**Beckett kreatívan fordít** – megteheti: saját művét hangszereli át. Nem a szokásos műfordítói gyakorlatot követi: **nem a francia szöveg jelentését ülteti át angolra, nem tartja meg a forrásszöveg verbális tonálisát, nyelvi stílusjegyeit** – ezt a művészi szabadságot „idegen” műfordító nem engedhette volna meg magának. **A francia színmű köznap beszélt nyelven, kollokvialis stílusban, „középhangnemben”** szólal meg. **Az angol tragikomédia** stílusrétegei gazdagabbak, **szélsőségesebb stílusjegyek** felelnek egymással: a „small talk”-os **minimalista** dialógustechnika közben gyakran használja az **irodalmi nyelv fordulatait**, a „fentebb stíl” olykor az **ironikus humor** hordozója, helyel-közzel pedig **vulgáris és szubsztenderd** kifejezések röpködnek.

Beckett a tökéletesítés szándékával, a tartalmat is érintő mennyiségi változtatásokkal, az ősbemutatót követő előadásokon tapasztalt szerkezeti aránytalanságokat és időbeli ritmustalanságokat kiküszöbölve, a mű színpadszerűsége fokozásának szem előtt tartásával dolgozta át a darabot:

- (1) **kihúzta vagy átírta** a párizsi előadásban nem működő **instrukciókat**,
- (2) a fölösleges **dialógusokat kihagyta**, a kevésbé értékeseket **átfogalmazta**,
- (3) teljesen **új, rétegezetebb jelentésű angol szövegrészeket** írt,
- (4) a pszichológiai tartalmú vagy pusztán jelenettagoló értékű **„csend” instrukciók áthelyezésével** a mű egész mikrostruktúráját átritmizálta,
- (5) **francia tulajdonneveket, beszélőneveket** cserélt angolra vagy húzott ki,
- (6) rejtett **irodalmi idézettöredékekkel** sűrítette az angol szöveget,
- (7) szaporította a pontos vagy torzított **bibliai allúziók** rendszerét,

- (8) **hibernizmusokkal** vastagította a művet Írországhoz, az ír nyelvhez kötő rejtett szálakat
- (9) felerősítette a darab **fekete humoros, tragikomikus** mozzanatait,
- (10) újabb **szójátékokat** épített be,
- (11) **szélsőségesebb** stílusértékű kifejezésekkel gazdagította a **nyelvi stílusrétegeket**,
- (12) **apró, de jelentős szövegmódosításokat** hajtott végre.

Általános törekvése volt, hogy „dekonkretizáló” megoldásaival helytől-időtől függetlenített egyetemes és időtlen parabolává rajzolja át saját francia szövegű művét.

## 2.2. A szűk szókincs gazdagsága

A darab igen szűk – mindössze **1782 lexémányi** – **angol szókincskészlete**

a **33 tulajdonnévvel** (Ábel, Ádám, Albert, Atlas, Berkeley, Biblia, Bozzo, Didi, Clapham, Connemara, Didi, Eiffel, Estragon, Kapp, Káin, Krisztus, Lucky, Fulham, Gogo, Gozzo, Godot, Jupiter, Macon, Miranda, Pán, Pireneusok, Pozzo, Kapp and Peterson, Peterman, Peckham, Rhone, Steinweg, Vladimir),

a **6 lefordítható beszélő névvel** (Belcher = **Beleböff**,  
Cunard = **Cudarn**,  
Fartov = **Farfing**,  
Puncher = **Punciver**  
Testew = **Testes**  
Wattman = **Wattkan**),

a **10 indulatszóval** (eh = **he**, er = **az a**, hmm = **hm**, hsst= **csissss**, ow = **aú**, pah = **pfü**,  
pooh = **hö**, pppfff = **huss**, woaa = **hóha**, yip = **gyí**),

a **18 más nyelvből kölcsönvett szóval, melyből**

9 **latin** szó: (bonorum, ditto = **szintügy**, gonococcus = **gonokokkusz**, memoria, praetertorum, pro = **érv**, con = **ellenérv** qua = **quasi**, quaquaququa [= a „quaquaverzális” torzítása], spirochete = **spirohéta**)

3 **görög** szó (athambia, apathia, aphasia)

4 **francia** szó (mélée = **ribillió**, morpion = **ágyéktetű**, que = **mit**,

voulez-vous = **tudsz tenni**)

2 **ír** szó (dudeen = **csibak/csibuk**, camogie = **ír női jégkorongozás**),

a **10 kifacsart szótorzóval**

|                                         |                                                   |
|-----------------------------------------|---------------------------------------------------|
| (Acacacacademy [=academy+caca]          | = <b>Akakakadémia</b>                             |
| Anthropopopometry [=anthropometry+popo] | = <b>Emberisegkutató</b>                          |
| cawm [=calm]                            | = <b>New God Town</b> [nyugodtan] (!)             |
| granpa [=garndpapa, grandfather]        | = <b>nagypapi</b>                                 |
| hanky [=handkerchief]                   | = <b>zsepi</b>                                    |
| twas [=it was]                          | = -                                               |
| waagerrim[=you want to get rid of him]  | = <b>túlka rannirajt</b><br>[túl akar adni rajta] |
| tray [=très]                            | = <b>tré</b>                                      |
| bong [=bon]                             | = bong                                            |
| Pppozzzo [=Pozzo]                       | = Pppozzzo [=Pozzo] ),                            |

és a **4 kitalált szóképződménnyel**

knook = **kramp**

Feckham = **Hamham**

Cackon = **Takony**

Essy-in-Possy = **Esse-in-Posse** (= kb. Lehetőségében Létező)

együtt is mindössze **1863 szószerű egységet tartalmaz**; a számítógépes szókincslista a toldalékolt szóalakokkal együtt 2407 adatot regisztrál.

(Lásd: 4. sz. melléklet: *Waiting for Godot* - angol szókincslista)

Az 1782 szavas adat félrevezető. A *Waiting for Godot* szavait-mondatait nem értheti meg a 2000 angol szót használó idegennyelvű beszélő: a szavak stílusértéke, stilisztikai ázsiója széles vertikális tengely mentén oszcillál: a köznapi, köznyelvi szavaktól a szakszavakon át az irodalmi nyelvben is ritkán használt választékos szavakig ível (például: *dally* [= elidőz], *torrent* [= ont], *wilt* [= elszontyolodik]; *congner* [= fajtárs], *effulgence* [= ragyogás]; *indefatigable* [= fáradhatatlan], *somber* [= komor]; *flabbergasted* [= megdöbbenet], *voraciously* [= mohón], *vanguished* [= legyőzve], *with stupefaction* [= megrökönyödve], *cringing away from the menace* [= a veszélytől

megszeppenve], *none the less* [= mindazonáltal], stb.) mind a dialógusok, mind az instrukciók tartományában. A hétköznapi angol nyelvben leggyakrabban előforduló 2000 lexémát használó konyhanyelvet beszélők előtt a *Waiting for Godot* szókészletének harmada-negyede ismeretlen marad. 1973-ban középfokú angol nyelvvizsgával rendelkező első éves debreceni egyetemi hallgatók 400-600 kiszótározandó szóegységet találtak a szövegben.

## 2.3. A szövegváltozások szisztematikus vizsgálata

A francia és az angol szövegtörzs eltéréseinek vizsgálatával szeretnék érvelni amellett, hogy a később keletkezett angol változat nemcsak más, hanem pontosabb, kiérleltebb, árnyaltabb, összetettebb, tartalmilag mélyebb, formailag tökéletesebb alkotás.

Miután a drámai műnem követelményeinek megfelelően a drámaszöveg kétfajta szöveganyagot tartalmaz, vizsgálódásunkban kettéválasztjuk a drámaszöveget **instrukciók** és **dialógusszövegek** tartományára.

A „multitextus” szövegében vizuálisan jól elkülönítve vizsgálhatók az egyedi-eseti szövegmódosulások; a változások nagyságrendjéről, arányáról átfogóbb és differenciáltabb vizsgálat adhat képet.

### 2.3.1. Szövegváltozások az *instrukciók* tartományában

A szerzői utasításokat a legegyszerűbb – statisztikai – módszerrel vizsgálva meglepő eredményre jutunk: a két szövegváltozat szerkezete közel sem azonos. Beckett, aki a mértani precizitású szerzői instrukciók mestere volt gyakorlatilag átstrukturálta és áthangszerelte a darabot azzal, hogy a francia eredetihez képest

**107 új instrukciót** írt az angol változat számára,

**111 ponton húzta ki régi instrukcióit** nyom nélkül,

**52 régi instrukcióját átfoglalmazta** vagy ellentétes tartalmúra módosította!

Ilyen arányú instrukcióátdolgozás láttán természetesnek vehető, hogy a kétféle szöveg-könyvből két különböző előadás bontható ki – és a dialógusszövegek változási arányát még figyelembe se vettük! Mindezekon felül a Kolozsvári-féle fordítás kerekén

**20 olyan instrukciót tartalmaz,**

ami sem a *javított* francia, sem az angol forrásszövegben **nem szerepel.**

A magyar olvasóközönség és a magyar színházi közönség szemszögéből nézve: a régi és az új magyar fordítás szövegtestében pusztán a szerzői instrukciók helye és/vagy tartalma összesen **290 ponton változott!** A csaknem 100 könyvoldalnyi szöveg esetében oldalanként átlagosan mintegy **3 új vagy megváltozott instrukció** fordul elő.

### **Példák az angol szöveg számára írt új instrukciókra:**

#### **2.3.1.1. Helyzetváltoztatásra, mozgásra vonatkozó új szerzői utasítások:**

*megáll szokásos terpeszállásában*

*legyőzve elszontyolodik és elfordul*

*hátrébb húzódva Pozzo elől*

*óvatosan feláll*

*Vladimir lassan átmegy a színen, leül Estragon mellé*

*elfordulnak, szétválnak,*

*megint megfordulnak, szemtől szembe állnak*

#### **2.3.1.2. Kellékkel való játékra vonatkozó új instrukciók:**

*leveszi a szemüvegét*

*felteszi szemüvegét és végigméri a két hozzá hasonlót*

*ujjával csettint*

*felteszik a kalapjukat*

*kalapjukat felteszik és ellazulnak*

*leveszik az égről a tekintetüket*

#### **2.3.1.3. A szövegmondás módjára, a színész indulati-érzelmi állapotára vonatkozó, Beckett-re oly jellemző szikár „egyszavas” új instrukciók**



lényegesen megszorodtak – vélhetően a párizsi premiért követően szükségesnek érezte a színészi interpretáció hogyanjának pontosítását:

*alattomosan, diadalmasan, dühösen , elpityeredve, elkeseredetten,  
elkedvetlenedve, erőszakosan, felbőszülten, félénken, ingerülten,  
igazságosan, hevesen, kétségbeesetten, kelletlenül, megfellebbezhetetlenül*

#### 2.3.1.4. Hosszabb új instrukciók:

*Ez egyszer elsüt egy aforizmát.  
Próbál visszaemlékezni a névre.  
Nyög egyet, hatalmas indulattal.  
Kifejezésre juttatja undorát.  
mellékes zárógondolatként*

**Példák a franciában meglévő, de az angol szövegben már nem szereplő vagy más tartalmúra cserélt *instrukciókra*:**

#### 2.3.1.5. A francia szövegben meglévő utasítás **teljesen kimarad**:

*[szemügyre veszi a széket]  
[folytatja, ahol az előbb abbahagyta]  
[Lucky kalapja a földre esik, de nem veszi észre]  
[Estragon feláll, hogy jobban lásson.]  
[kezét nyújtja Estragonnak]  
[félábon]  
[elhaló hangon]  
[Lucky nem mozdul. Pozzo pattint az ostorral. Lucky felemeli a fejét.]  
[nézik egymást, mint a műtárgyakat szokás, hol hátralepve, hol előre, néha  
lehajolva, egyre erősebben remegnek egymás láttán]*

2.3.1.6. A francia szövegben meglévő térszervezési-technikai utasítások az angolban **ellentétes értelműre cserélődtek** (a színpadi szerzőként tapasztalatlan, de amatőr színészként némi gyakorlattal rendelkező Beckett például a párizsi próbákon tanulta meg, hogy a **rendezői bal oldal** a színész számára **jobb oldalt** jelent), pl.:

*[a bal oldali díszlethez vezeti] kivezeti jobb szélre*

*[a bal oldali díszlethez fut] megáll jobb oldalt legszélen,*  
*[megjelenik Estragon a bal oldali díszlet felől] Estragon jön jobbról*  
*[minthogy túl mélyen kezdte] túl magasan kezdte*  
*[eldobja a csontokat] zsebre teszi a csontokat*

2.3.1.7. A francia szövegben meglévő utasítás **pontosabbra, konkrétabbra változott:**

*[átfut a szín másik oldalára] jobbra el*  
*[lélekszakadva tér vissza] jön jobbról*  
*[fejében számol] órájára pillantva számol*  
*[mindent a földre rak] leteszi a bőröndöt, a kosarat és a széket*  
*[ahhoz a díszlethez szalad, amely mögött Estragon eltűnt, s a távolba néz]*  
*kifut bal oldalon legszélre, tekintetével a láthatárt pásztázza*

**Példák a sem a javított francia, sem az angol szövegben nem szereplő, de a Kolozsvári fordításában benne lévő instrukciókra:**

2.3.1.8. Csak a KGE fordításában meglévő instrukciók:

*(Gyalázkodó szavak után – csend.)*  
*(Néhányszor belerúg Luckyba.)*  
*(Pozzo megáll. A póráz megfeszül. Lucky mindent elereszt, és felbukik. Pozzo meginog, ugyanakkor elereszti a pórázt, egy helyben dülöngél. Vladimir támogatja.)*  
*(kezét nyújtja)*  
*(Lucky földre helyezi a csomagokat, a póráz végét Pozzo kezébe adja, ismét felveszi a csomagokat.)*  
*(Lucky ismétli ugyanazokat a mozdulatokat, abbahagyja.)*  
*(Estragon és Vladimir fejére teszi a kalapját.)*  
*(nem mozdul)*  
*(összekulcsolja két kezét)*

**2.3.2. A *(Csend)* és *(Szünet)* instrukciók változásai**

„Beckett már írói pályafutása korai szakaszában felfedezte a zenét megszakító csend alapvető fontosságát. (...) A csendhez pozitív és negatív képzetek is társulhattak színházában.” (KNOWLSON 2006. 159. p.) Szepesi Krisztina a *Godot-ra várva* szövegében előforduló „beszédes csendek” metakommunikációs tartalmi differenciáltságát vizsgálva megállapítja, hogy **a negatív töltetű csendek száma a pozitív tartalmú csendek számának ötszöröse** (SZEPESI 2009. 28. p.).

„Különösen döbbenetes erejű a csend a *Godot-ra várva*ban, ahol (Beckett szavaival élve) „a csend úgy ömlik bele a darabba, mint a víz a süllyedő hajóba.” (KNOWLSON 2006. 159. p.)

Tanulságos látni, hogy – miután Beckett egyik kulcsszava, gyakran használt ritmus-szervező instrukciója a lélektani tartalmú vagy pusztán részjelenet-elválasztó „szünet” vagy „csend” – a játék ritmusa, dinamikája és időbeli tagolása miként módosul az angol változatban azáltal, hogy az előírt „csend”, „**hosszú csend**” instrukcióhelyek egyharmada megváltozott. Az esetenkénti változások pontos térképét a „multitextus” (PINCZÉS 2007) tartalmazza; lásd: 2. sz. melléklet):

A javított francia szöveg **118** (*Csend*) és **90** (*Szünet*) instrukciót tartalmaz. Ez összesen **208 időbeli tagolási előírást** eredményez.

Az angol szövegben **111** (*Csend*) és **87** (*Szünet*) instrukció fordul elő, ez összesen **198 időbeli tagolási pontot** jelent.

Nagy hibát követnénk el, ha csak a merev statisztikai tényeket néznénk, gyakorlatilag alig észlelnénk változást. Mindössze annyit regisztrálnánk, hogy **7** (*Csend*) és **3** (*Szünet*) instrukcióval kevesebb van az angolban, így mindössze **10-zel csökkent a tagolási pontok száma**, ez **5,05 %-ot** jelent.

A „multitextus” segítségével viszont ennél differenciáltabb képet kapunk, ugyanis:

**24** (*Csend*) instrukció megszűnt

**15 új** (*Csend*) instrukció született a szöveg más pontjain!

**6** (*Szünet*) instrukció megszűnt

**9 új** (*Szünet*) instrukció keletkezett a szöveg más pontjain.

Összesen tehát 54 ponton történt változás, ami a merev statisztikai módszerrel tapasztalt 5.05 %-nál sokkal nagyobb arányú **27,27%-os módosulást jelent** az angol szövegben.

**30 szünethely teljesen kimaradt** (a csendek elmaradásával a szerző-átdolgozó ezen jelenetekben nyilván gyorsítani kívánta a játékot, folyamatosabbá akarta tenni a szünetekkel szabdaltnak előadást – például rögtön a nehezen induló első jelenetet tagoló első három lassító szünetből kettőt megszüntet),

**24 új tagolási pont keletkezett** azokon a dialóguspontokon, ahol (véltetően a párizsi előadás tapasztalatai alapján!) érzelmi tartalmak és lelkiállapotok (megdöbbenés, zavar, bátortalanság, tanácstalanság, fásultság, kiüresedés, gondolkodási kísérlet, stb.) erőteljesebb hangsúlyozását vagy részegységek szétválasztását kívánta nyomtatékosítani,

**54 helyen történt változás,**

**144 tagolási pont maradt a régi helyén változatlanul.**

A régi és új „csendrendeletek” egymáshoz viszonyított **aránya: 37,5 %**, ami elhanyagolhatóan kis különbséggel azonos a teljes szövegváltozási arányt a hasznos leütések száma szerint mérő korábbi adatunkkal (36,32 %).

A művészetek csoportosításának egyik osztályozó kritériuma, hogy a műalkotás **térben** (*építészet, szobrászat, stb.*) vagy **időben** (*zene, film, stb.*) valósul-e meg.

A színházművészet (hasonlóan a *táncművészet*hez) – térbeli és időbeli jellege miatt – egy harmadik csoportba, a **térbeli és időbeli művészetek** közé tartozik: a **színházi előadás lebonyolításához és befogadásához térre és időre** van szükség.

Vitán fölül áll, hogy **nem ugyanazt a zenei élményt** kapja a koncerthallgató, ha a **francia fafúvósok** számára írt régi partitúra 208 zenei szünetét az interpretáló karmester az **angolkürtökre** áthangszerelt új átírat szerint figyelmen kívül hagyja és a **30 előre várt szünethelyen** kóda és lecsengés nélkül egyszerűen továbblendíti, majd **24-szer** előre nem várt pontokon hirtelen megállítja a zenekart.

Tovább nő a diszkepancia a kétféle zenei élmény között, ha az áthangszerelő szerző mindezekén túl „**tragikomikus**” **hangnembe transzponálja** művét: megváltoztatja az előjegyzést és az eredeti kellemes 1 b előjegyzésű **F-mollos** hangzást diszsonáns akkordokkal dúsítottan a 3 #-es **A-dúr**-ra cseréli, majd **tételenként modulálva változtatja a zenei stílusokat** a népdal pentatóniájától a fülbemászó slágerhangzáson át a kortárs zene free dzsesszt túlszárnyaló kakofóniájáig – s mindezt **két ismétlődő tételben**, egészen a szeptimakkordos zárlatig.

De a legnagyobb merénylete ezután következik: **megváltoztatja a dallamokat és a harmóniameneteket, a régi dallamíveket kihúzza, módosítja, vagy új ellenszólamokat ír** – nem átallva ismert *szakrális dallamokból*, klasszikus komponisták tökéletes *remekműveiből*, primitív *kuplédallamokból* **alig felismerhetően rövid dallamtöredékeket, szekvencia-fragmentumokat** lopni.

### 2.3.3. Szövegváltozások a dialógusok tartományában

2.3.3.1. A szereplők szájából elhangzó **rövidebb-hosszabb új szövegek** az angol változatban, pl:

|                 |                                                  |
|-----------------|--------------------------------------------------|
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Azt nem hinném.</b>                           |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>Mit nem hinnél?</b>                           |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>Az előbb mintha a pokoltól mondtad volna.</b> |
| <b>VLADIMÍR</b> | <b>A haláltól, a haláltól.</b>                   |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>Mi segítsünk neki?</b>                        |
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Kézzelfogható jutalom reményében.</b>         |
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Eszelős!</b>                                  |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>Gyűrűsféreg!</b>                              |
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Szörnyszülött!</b>                            |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>Kocsmatöltelék!</b>                           |
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Csatornapatkány!</b>                          |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>Segédlelkész!</b>                             |
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Agyalágyult!</b>                              |
| <b>ESTRAGON</b> | <b>(megfellebbezhetetlenül)</b>                  |
|                 | <b>Szíííínikritikussss!</b>                      |
| <b>VLADIMIR</b> | <b>Jaj!</b>                                      |
|                 | <b>(legyőzve elszontyolodik és elfordul)</b>     |

2.3.3.2. A javított francia szövegben meglévő, de **az angolból kihagyott** dialógusok, pl.:

|                  |                                                                                  |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| <b>[VLADIMIR</b> | <b>(tűnődik) Igen, így van, kis híján felkötöttük...szótagolva) ma-gun-kat.]</b> |
| <b>[ESTRAGON</b> | <b>A meredek széléig.</b>                                                        |
| <b>VLADIMIR</b>  | <b>Fennsíkon vagyunk, csakugyan. Nincs vita, ez itt fennsík.]</b>                |

[ESTRAGON Már nem könyörög.  
VLADIMIR Elvstette a reménységét.  
ESTRAGON Lehet, de mégis...]

[ESTRAGON Ki mondta?  
VLADIMIR Pozzo.  
ESTRAGON Pozzo vak?  
VLADIMIR Állítólag.]

[VLADIMIR *(meglepetten)* Abban az istentelen iskolában?  
ESTRAGON Honnan tudhatnám, hogy az iskola istenes volt-e vagy istentelen?  
VLADIMIR A sitiben olvashattad.  
ESTRAGON Lehet.]

[ESTRAGON Menjünk innét.  
VLADIMIR Hova?  
*(szünet)*  
Meglehet, hogy ma este nála alszunk, teli hassal, a száraz szalmán. Ez csak megéri a várakozást? Nem igaz?  
ESTRAGON Egész éjjel várakozunk?  
VLADIMIR Még nappal van.  
*(csend)]*

#### 2.3.3.3. Beckett a franciában meglévő szövegrészt átírta, átfogalmazta:

VLADIMIR [Hiába, nem megy.] **Nincs mit tenni.**

ESTRAGON [Megverték... De nem nagyon.] **Engem? Dehogynem.**

VLADIMIR Évmilliókkal ezelőtt, [1900 körül] **a kilencvenes években** kellett volna gondolkodnunk rajta.

ESTRAGON [Figyelek.] ***(eltúlzott lelkesedéssel)* Szerfölött érdekfeszítőnek találom, valóban.**

ESTRAGON      Mióta vagy itt?  
 FIÚ              [Csak egy perce, uram.] **Már jó ideje, uram.**

POZZO           Maga szerint hány éves?  
 ESTRAGON      [Tőle kérdezze.] **Tizenegy.**

ESTRAGON      [És azután?] **Miért ne kárhozhattak volna el?**  
 VLADIMIR      [De az evangélista azt mondja, hogy az egyik lator üdvözült.]  
**Mert a négyből az egyik azt mondja, hogy a kettőből** az egyik üdvözült, azért.

A Kolozsvári fordításában benne lévő, de **sem a javított francia szövegben, sem az angolban nem föllelhető rövidebb dialógusok, pl.:**

2.3.3.4. Csak a KGE magyar szövegében olvasható **rövidebb** dialóguspéldák:

[ESTRAGON      Mitől legyek boldog?  
 VLADIMIR      Hogy megint visszajöttél hozzám.]

[ESTRAGON      De hiszen továbbmennek.  
 VLADIMIR      Ennyi elég.]

[VLADIMIR      *(Pozzóhoz)* Említettem, hogy a barátom fél. Tegnap a szolgálja  
                                          megtámadta, holott csak a könnyeit akarta felszárítani.  
 POZZO           Az efféle emberekkel sohasem szabad kedvesen bánni.  
                                          Nem bírják elviselni.]

[POZZO           Szóval a következőképpen megy végbe.  
 ESTRAGON      Miről van szó?  
 POZZO           Majd meglátják. De nem könnyű elmondani.  
 VLADIMIR      Ne mondja el!  
 POZZO           Ne aggódjanak, sikerülni fog. Rövid leszek, mert késő  
                                          van. De még nem tudom, mi a módja annak, hogy  
                                          egyszerre legyek rövid is, világos is. Hadd gondolkozzam!  
 VLADIMIR      Beszéljen hosszán, az rövidebb ideig fog tartani.  
 POZZO           *(miután gondolkozott)* Fog az menni. Két dolog közül vagy  
                                          egyik, vagy a másik.  
 ESTRAGON      Meg kell örülni.  
 POZZO           Vagy kérek tőle valamit, hogy táncoljon, énekeljen, gondolkoz-  
                                          zon.  
 VLADIMIR      Helyes, helyes, ezt már értjük.

POZZO Vagy nem kérek tőle semmit. Rendben van. De ne szakítsanak félbe! Arra kérem, hogy táncoljon - tegyük fel - például. Ez esetben mi történik?

ESTRAGON Füttyülni kezd.]

#### 2.3.3.5. Egyetlen példa a csak a Kolozsvári magyar szövegében olvasható **hosszú dialógusokra:**

POZZO [(*fölemeli a kezét*) Várjanak csak!  
(*szünet*) Ne mondjanak semmit!  
(*szünet*) Megvan.  
(*fejére teszi a kalapját*) Most már tudom.  
(*Estragon és Vladimir fejére teszi a kalapját.*)

VLADIMIR Rátalált.

POZZO Szóval a következőképpen megy végbe.

ESTRAGON Miről van szó?

POZZO Majd meglátják. De nem könnyű elmondani.

VLADIMIR Ne mondja el!

POZZO Ne aggódjanak, sikerülni fog. Rövid akarok lenni, mert késő van. De még nem tudom, mi a módja annak, hogy egyszerre legyek rövid is, világos is. Hadd gondolkozzam!

VLADIMIR Beszéljen hosszán, az rövidebb ideig fog tartani.

POZZO (*miután gondolkozott*)  
Fog az menni. Két dolog közül vagy egyik, vagy a másik.

ESTRAGON Meg kell örülni.

POZZO Vagy kérek tőle valamit, hogy táncoljon, énekeljen, gondolkozzon.

VLADIMIR Helyes, helyes, ezt már értjük.

POZZO Vagy nem kérek tőle semmit. Rendben van. De ne szakítsanak félbe! Arra kérem, hogy táncoljon - tegyük fel - például. Ez esetben mi történik?

ESTRAGON Füttyülni kezd.

POZZO (*megsértődik*) Vége, többet nem mondok.

VLADIMIR Kérem, folytassa!

POZZO Állandóan félbeszakítanak.

VLADIMIR Folytassa, folytassa, szenvedélyesen érdekel.

POZZO Erőszakoskodják egy kicsit.

ESTRAGON (*összekulcsolja két kezét*) Könyörgök, uram, folytassa beszámolóját!

POZZO Hol is tartottam?

VLADIMIR Arra kérte, hogy táncoljon.

ESTRAGON Hogy énekeljen.

POZZO Ez az. Szólok, hogy énekeljen. Mi történik ilyenkor? Vagy énekel, mert arra kértem, vagy ének helyett – pedig arra kértem – táncolni kezd, például, vagy gondolkozni, vagy...



|          |                                                              |
|----------|--------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR | Teljesen világos, folytassa!                                 |
| ESTRAGON | Elég!                                                        |
| VLADIMIR | Ma este mindent megtett, amit csak kért tőle.                |
| POZZO    | Hogy elérzékenyítsen és ne bocsássam el.                     |
| ESTRAGON | Mindez csak mese.                                            |
| VLADIMIR | Nem biztos.                                                  |
| ESTRAGON | Mindjárt azt mondja, hogy egyetlen szó sem igaz az egészről. |
| VLADIMIR | ( <i>Pozzóhoz</i> ) Nem is tiltakozik?                       |
| POZZ     | Fáradt vagyok.                                               |

(A további példák: lásd 3. sz. melléklet)

## 2.4. Nyelvi dekonkretizálás - a konkrét francia tulajdonnevek változásai és azok dramaturgiai jelentősége

### 2.4.1. Realista rendezői kérdések

Hol játszódik a darab (anti)cselekménye? Elvárásaink, illetve a francia nyelvű szöveg „pusztaországos” helyszínleírása (**út – fa – kő**) és a szereplők beszámolója („Leírhatatlan. Nem hasonlít semmihez. Sehol semmi. Csak egy fa”) kietlen tájban, a senkiföldjén, Pusztaországban, Átokföldjén – a „kövek honában”, Írországban?

A szereplők **francia nyelven** beszélnek, **francia** hely- és személyneveket emlegetnek (**Rhone folyó, Eiffel torony, a Roquette nevű ex-börtön, Roussillon falu, Macon vidék, Normandia, Seine megye, Seine-et-Oise megye, Seine-et-Marne megye, Marne-et-Oise megye, Bonelley gazda, Voltaire**), **francia** nevű címszereplőre várnak (**Godot vagy Godet vagy Godin**) és **francia frankban** számolnak – azt az érzetet erősítve az olvasóban, hogy Franciaországban vagyunk!

Akkor tehát **hol** is játszódik **a francia** eredeti mű (anti)cselekménye? **Franciaországban?** Nagy bizonyossággal kimondhatjuk a választ: a franciául írt eredetiben a gyakran elhangzó címadó tulajdonnév, a francia földrajzi nevek, az elhangzó személynevek „franciás érzetet keltenek” és franciaországi helyszínt sugallnak.

De vajon fontos ezzel a **realista attitűddel** közeledni egy ilyen elvont, filozofikus tartalmú darabhoz? A kérdés fontosságára maga a szerző-fordító mutat rá – paradox módon épp azzal irányítja rá figyelmünket a problémára, ahogyan megoldja.

Ugyanis a logikusan adódó következő kérdés: **hol** játszódik az angol eredeti mű (anti)cselekménye, ha a szereplők **angol nyelven** beszélnek?

Az irodalmi gyakorlatot ismerve automatikusan adódna a válasz: természetesen továbbra is **Franciaország valamelyik kietlen vidékén**, hiszen – mint bármely más mű esetében is – az alapnyelvről idegen nyelvre fordítás nem változtatja meg az objektív fizikai paramétereit.

Miközben *a szereplők rejtett jelentésű nevei* (van, akinek több neve is van: **VLA-DIMIR – DIDI, ESTRAGON – GOGO, POZZO, LUCKY**; a **FIÚ** nincs „néven nevezve”) a megtervezetten és kiszámítottan eklektikus szláv-spanyol/francia-olasz-angol eredettel nemzetekfölötti, határokon kívüli/túli „globális” világcsavargóság „filinget” sugallnak. Tovább erősíti a „nem konkrét nemzeti helyszín” érzetet az a drámaírói megoldás, hogy a dialógusok szövegtestében a főszereplők teljes név helyett a Beckett-nél megszokott csonkolt, „nemzetsemleges” neveken, beceneveken szólítják egymást a szereplők: Gogo, Didi.

## 2.4.2. Eltűnő francia tulajdonnevek az angol változatban

A francia szöveg francia helyszínnevei azt az érzetet kelthették, hogy a történet helyszíne Franciaország. De mi történik a francia nevekkal az angol változatban, ahol az angol szövegtestben elhangzó francia utalásokkal még inkább konkrét helyhez-térhez kötődne a dráma? Nem az, amit „sima” szövegfordítás esetében várnánk. A dekonkre-tizáló szándék a történés helyszínét is igyekszik rejtélyesen homályban hagyni. Beckett szinte kivétel nélkül kiírtja saját korábbi francia helyszín- és személynévutalásait; néhány francia tulajdonnevet átír angol-ír vonatkozásúra:

### A konkrét francia helyszínnevek és tulajdonnevek változásai:

2.4.2.1. A francia szövegben a két csavargó **Bonolley** szőlősgazdánál szüretelt, egy **Roussillon** nevű faluban.

VLADIMIR Együtt jártunk ott, esküdni mernék rá. [Mégpedig szüreten egy kis faluban, Roussillonban, bizonyos Bonellynél.]  
**Szőlőt szüreteltünk egy gazdánál, úgy hívták, hogy...  
(ujjával csettint)  
...most nem jut eszembe a gazda neve, egy kis faluban,  
úgy hívták hogy...**

*(ujjával csettint)***...most nem jut eszembe a falu neve, nem emlékszel?**

A két francia nevet Beckett megszünteti az angol szövegben, egyszerűen átírja a párbeszédet: Vladimirnek „most nem ugrik be” az emlékezetébe sem a francia falu, sem a francia gazda neve, Estragon pedig már a francia változat szerint sem emlékezett az egész szüretből semmire. A konkrétumok kiírtásával még bizonytalanabbak lettünk afelől, hogy a szüret megtörtént-e, vagy csak képzelik - mint ahogyan a *Godot*-val való első találkozásra sincs konkrét bizonyítékunk.

2.4.2.2. A franciás nevű „címszereplőn” (*Godot – Godin, Godet*) kívül az angol szövegtest mindössze öt francia vonatkozású utalást tart meg, viszont ezek közül négy egyáltalán **nem alkalmas a csavargók jelenlegi tartózkodási helyének azonosításra, mert múltbeli emléket vagy jövőbeli vágyat** megfogalmazó mondatban hangzanak el:

*az Eiffel-torony* tetejéről akartak leugrani Vladimir emlékei szerint,

*a Macon-vidék* (Kolozsvárinál: *Francia Középhegység*) az a hely, amihez a játék helyszínéül szolgáló teret hasonlítják,

*a Pireneusokban* szeretne túrázni Estragon (a franciában a Pireneusok l’Ariege nevű részében).

A „multitextus” észlelése szerint külön figyelmet érdemel a francia *Rhone* folyó szándékos szerepeltetése – és nem véletlenszerű megtartása – az angol szövegben. Beckett ugyanis előbb a kevésbé ismert *Durance* folyóba ugrasztotta be Estragont (Kolozsvári nyilván ugyanazon okból változtatta meg a nevet az ismertebb *Szajna* folyóra, mint Beckett a *Rhone* vizére – több egyéb között ez is azt bizonyítja, hogy Kolozsvári –

ha volt is tudomása Beckett angol változatáról – nem használta az angol szöveget fordítás közben:

ESTRAGON Emlékszel, mikor belevettem magam [a *Durance*] ~~[a *Szajna*]~~  
**a Rhone vizébe?**

2.4.2.3. A többi francia utalást az angol változatban Beckett megszüntette vagy átírta angol vonatkozásúra, pl.:

[*Voltaire*] helyett: *Berkley püspök*

[*Seine megye, Seine-et-Oise megye, Seine-et-Marne megye, Marne-et-Oise megye*]

helyett: *Feckham* (magyarul: *Hamham*), *Peckham, Fullham, Clapham*.

[*Normandia*] helyett: *Connemara*

Ez utóbbi „angolosított” tulajdonnevek viszont Lucky tudatáram-monológjában bukkannak fel (aki neve után ítélve angol!), és nem **bírhathatnak elég helyazonosító hitellel**. A francia megyenevek angol helyettesítői egy kivétellel London kerületeinek nevei ugyan (a kakukktojás Feckham kivételével), de kifejezések az angol alvilági argóban a **kockajáték** szakszavai (*fulham* a pókerben is ismert *full hand* kifejezés rontott ejtészváltozata, vagy – mint ahogyan az ultiban a „fedáksári” szakszó is tulajdonnévből keletkezett – szlengesen a londoni földrajzi neveket használták a játék bizonyos elemeinek megnevezésére; a három dobókockával játszott kockázásban *high fulham* és *low fulham* a 4,5,6 illetve az 1,2,3 találat neve (O’Nan 1979. 255. p.); a *clapham* valószínűsíthetően a kártyajátékokban szintén ismert *tapsoló*, akinek semmi nem marad a kezében, veszít vagy kiszáll a játékból; a Feckham (*fake hand*) *enyveskezűt, csalót, cinkelt kockával* játszózt jelenthet – mint ahogyan a Webster-szótár tanúsága szerint a szerencsétlen Lucky neve mint csibészes becenév a játékban nyertes *szerencsefiát*, a *szerencsés flótást* jelentette). Vagyis: e kifejezéseknek nincs helymeghatározó értékük – az pedig természetes, hogy egy angol nyelvű darabban a kockajáték angol nyelvű alvilági argóját használják – eldönthetetlen kérdés, hogy le kellene-e fordítani magyarra, vagy meghagyni, ahogy van.

2.4.2.4. A szerzői-átdolgozó manőverek következtében az angol szövegváltozatból elfogytak a konkrét francia helyszínutalások, fokozottabban jelen van az idő és a hely elvontságára, bizonytalanságára, „nem-realista” kezelésére irányuló szerzői törekvés. Viszont kárpótlásul érdekesen új szint hoztak az angol szövegbe a játékos fricskával felbukkanó francia mondatok. A kriptai vizionálás jelenete után elhangzó francia nyelvű dialógusrészlet hatásosan, kifejezetten idegenül hangzik az angol nyelvű szöveg-

környezetben (a magyar fordítás fonetikus írásmódja fokozza a becsapós olvasói élményt):

|          |                                       |
|----------|---------------------------------------|
| ESTRAGON | <b>Kevulé vu?</b>                     |
| VLADIMIR | <b>Mit mondasz?</b>                   |
| ESTRAGON | <b>Kevulé vu?</b>                     |
| VLADIMIR | <b>Ja, que voulez vous. Pontosán.</b> |

2.4.2.5. Ugyanezt a hatást éri el a szerző, amikor az angol szövegben Pozzo kiselőadására a besötétedés természetéről Estragon angolos kiejtéssel elmondott francia nyelvű színházi bókkaal reagál: „**Oh tray bong, tray tray tray bong!**”. (A magyar szövegben erőltetett lett volna a játék lényegét – a francia nyelvet angolosan törő sznobizmus imitálását - magyarosan tört francia szavakkal visszaadni, célszerűbb volt a helytelen kiejtésmód helyett az idegen szavak helytelen használatára építeni: „**Ó, tré bong, tré bong, nagyon-nagyon tré!**” – a magyar szlengben a tré a *rossz, ócska, gyenge* szinonimája.)

ESTRAGON *[(angolos hanglejtéssel)*  
*Nagyon jó volt, nagyon, nagyon, nagyon jó.]*  
**Ó, tré bong, tré bong, nagyon-nagyon tré!**

Hol vagyunk tehát végtére is? **Írországbán? Franciaországban? Angliában? Mindenütt? Sehol?**

Sejtésünk és föltételezésünk szerint a „**kik hol kire várnak**” hármas kérdésére részletesebb szövegvizsgálattal kaphatunk választ – magától Beckett-től. Most annyi bizonyos, hogy a keresztfára és a tudás/örök élet fájára, a bitófára és az édenkerti tiltott fára egyaránt utaló, út menti fa melletti „találkozóhely” országok-nemzetek fölötti szimbolikus-elvont helyszíne a neve alapján is négy különböző nemzetet/nyelvet/országot képviselő négy számkivetett világcsavargó térben-időben végtelen kálváriájának.

## 2. 5. Szakszavak, rétegnyelvi kifejezések

Az angol választékosabb szavakat, vagy új, rétegnyelvi és szakszavakat vonultat fel:

**állatbiológia:** crablouse [lapostetű]  
 sewer-rat [csatornapatkány]  
 morpion [ágyéktetű]

|                   |                                                                                                                                      |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>divat:</b>     | fob [órázseb]<br>crown [= kalap teteje, a karima fölötti burája]                                                                     |
| <b>építészet:</b> | caryatids ([kariatidák]<br>manor [uradalmi kastély, nemesi kúria]                                                                    |
| <b>mechanika:</b> | deadbeat escapement [billegőkerekes holtjáratgátlómű]<br>[= nyugvójáratos horgonygátszerkezet]<br>half-hunter [duplafedeles zsebóra] |
| <b>orvostan:</b>  | abortion [szörnyszülött]<br>foetal posture [csecsemőpóz, embriópozitúra]<br>moron [gyengeelméjű]                                     |
| <b>sport:</b>     | running start [repülőrajt]<br>camogie [ír női jégkorongozás]                                                                         |

## 2. 6. A beszélő nevek fordítása

A műfordítás általános gyakorlata szerint a beszélő neveket fordítani kell, Beckett is ezt tette: Beckett maga is kicserélte vagy átfordította a francia szövegben szereplő beszélőnevek nagyrészét, ez állt modellként előttem: természetesen a szerteágazó angol-francia tartalmi asszociációk nem adhatók vissza maradéktalanul, lényegük visszaadására és a szóalak formai hasonlóságára, az első néhány kezdőbetű megtartására törekedtem:

*Testew* [a francia szövegben: *Testu*]- **Testes** (5 betű azonos, *w* helyett *s*)

*Cunard* [a franciában: *Conard*]- **Cudarn** (mind a 6 betű azonos, *n* és *d* helycsere)

*Fartov* - **Farfing** (az első 3 betű azonos)

*Belcher* - **Beleböff** (az első 3 betű azonos)

*Puncher* [a francia szövegben: *Poinçon*] – **Punciver** (6 betű azonos; *h* helyett *iv*)

*Wattmann* – **Wattkan** (6 fonémából 5 azonos, *m* helyett *k*, mint fonetikus „vadkan”)

Itt jegyzem meg, hogy a Kolozsvári fordítását tartalmazó minden egyes megjelent nyomtatott kiadás változatlanul átveszi a franciában szereplő neveket – egyedül az Országos Széchényi Könyvtár honlapján a [SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA](http://mek.oszk.hu/01400/01459/01459.htm), <http://mek.oszk.hu/01400/01459/01459.htm> címen elérhető hivatalos oldal (BECKETT 2004a) „példánya” volt olyan bátran szókimondó („szókiolvasó”), hogy a Lucky emlegette csúnya nevű tudósokat – kettő kivételével – érthetővé műfordított neveken közli (bár a magyarított nevek csak helyyel-közzel hasonlítanak francia eredetijükhöz):

Testu és Conard = **Heret és Façard**

Fartov és Belcher = **Fingov és Buffen**

**Poinçon és Wattmann** neve változatlan maradt. Az Embertani Akadémia székhelye szintén **Berne en Bresse** maradt.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtárában, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet médiatárában hiányosan meglévő magyar nyelvű színházi előadásfelvételek mindegyikén (Ascher Tamás kaposvári, Darvas Iván Művész színházi rendezésétől Tompa Gábor Szolnokon, a Pesti Színházban, illetve Sepsi-

szentgyörgyön bemutatott rendezéséig) az eufemizált neveket emlegeti gyakorta megkurtított formában előadott monológiában Lucky (Kiss Csaba a színésznővel előadott győri előadásban a híres-hírhedt hosszú monológot kihagyta és rendezői koncepciójának jobban megfelelő szöveggel helyettesítette).

### 2.6.1. Testes és Cudarn

*Testew* [a francia szövegben: *Testu*]- **Testes**

*testu* (francia szleng)= **disznófejű**;

*testicle* (angol) = heregolyó,

*stew* (angol) = párolt hús, pörkölt;

*Cunard* [a franciában: *Conard*]- **Cudarn**

*conard* (francia szleng)= hülye, bugris, bolond,

*con* (francia) = vagina;

Az angol szövegben *Testew* és *Cunard*, a francia szövegben *Testu* és *Conard* szerepel; föltételezhető utalás Nancy *Cunard* és Louis *Conard* nevére. Nancy *Cunard* a *Negro Anthology* című kötetben Beckett fordításainak kiadója, és a The Hour Press irodalmi pályázatának szponzora, melyen Beckett a *Whoroscope* (magyarul: *Kuroszkóp*, fordította: Báthori Csaba; *Poroszkóh*, fordította Tandori Dezső) című költeményével 1930-ban első díjat és pénzjutalmat nyert. Louis *Conard* Balzac 1912 és 1940 között megjelenő negyvenkötetes illusztrált életműsorozatának francia kiadója.

### 2.6.2. Farfing és Beleböff

*to fart* = *figani*

*to belch* = *böfögni*

*Fartov* (angol) = kb. fingós

*Belcher* (angol) = böfögő

*Fartov* és *Belcher* a francia szövegben is ebben az alakban szerepel; az angolul nem tudó franciák előtt rejtve marad a tartalma; idegennyelvűként érzékelik. Az angol szövegben viszont már jelentésük érthető, tehát „beszélő nevek” – ezért kell magyarul is érthető nevekkal helyettesíteni. (A Lord Chamberlain által cenzúrázott 1956-os első brit kiadásban, mely számos ponton eufemizált szövegváltozatot tartalmaz a nagyon csúnyán beszélő nevű *Fartov* helyett *Popov* – „magyarul” kb.: *Popsikov* – olvasható.)

### 2.6.3. Punciver és Wattkan

Ironikus szándékkal használt vulgáris, szexuális tartalmú utalások:

*Puncher* - Lucky zárlatos tudatárammonológiájában az angol szövegben a *Puncher* (és a *Poinçon* is a francia szövegben) a kalauzok kézi jegylyukasztó eszközét jelenti. A *poinçonneuse* kőművesek által használt faltörő véső, résvágó, lyukasztógép, ár. Kínálkozó fordítási lehetőség a **Pancser**, ami a *bepancsolás* motívuma mellett a hozzánemértés bélyegét sütné a citált kutatóra. A betűk hasonlóságát jobban szem előtt tartja a 6 azonos betűt felvonultató, a jegylyukasztógép, a kővágó véső, és a fallikus faltörő szerszám szexuális tartalmát asszociáló **Punciver**.

*Wattmann* a villamosvezetők gúnyneve, tudatlan, buta, vad férfit jelöl; a név egyben utalás Beckett 1941-44 között angolul írt *Watt* című regényének címszereplőjére (*Watt* – 1953).



A **Punciver** és **Wattkan** tudospáros is elfogadható és az eredeti angolra hallás után is jobban rárimelődő megoldás.

#### 2.6.4. Steinweg és Peterman

*Steinweg* – német és angol tulajdonnevek; rejtett bibliai utalások a *kő* motívumára [*Stein weg* (német) = *kőút*; - az angol szövegben is idegen név, én sem fordítottam le, így a szerzői szándék szerint rejtettebben marad benne az angol *The Board* fogalommal való kapcsolat.

*Peterman* (angol)= *kősziklaember*]; *Péter* Jézus első tanítványa és első megtagadója (Máté 4,18-20; János 1,41).

Szó szerinti – beszélőneves – fordításuk ez lenne: **Kőút és Péterember** – ez a megoldás azonban túlságosan hungarikus, ezért sem kezeltem őket „beszélő” névként – így nem kellett lefordítanom a szövegben. Utalástartalmuk az angolban is, a magyarban is **áttételes** marad: a *kőhalom*, a *sírkő*; Írország: a „*kövek hona*”; *Steinweg* (német) – *Stone Pavement* (angol bibl.) = *Lithostrotos* (görög bibl.) = *Gabbatha* (héber bibl.) = Pilátus ítélszékhének kötornáca.

#### 2.6.5. Esse-in-Posse

A francia szövegben szereplő teljes kifejezés:

*l'Acacadémie d'Anthropopopométrie de Berne-en-Bresse*

Beckett ezt „lefordítja” angolra:

*Acacacademy of Anthropopopometry of Essy-in-Possy*

Kötelező az angolt tovább fordítani magyarra.

Az angol „*Essy-in-Possy*” a *lét* – *lehetőség* – *tehetetlenség* többértelmű fogalmával játszó utalás gyakorlatilag magyarul visszaadhatatlan (= kb. Létező a Lehetőben; Tehetetlen Lehetőségében is Létező; a Lehető Legtehetetlenebben Létező, stb.)

*esse* (latin), *exist* (angol) = van, létezik, lenni

*posse* (latin), *potent* (angol) = tud, képes, képesnek lenni

*inposse* (latin), *impotent* (angol) = nem tud, képtelen, tehetetlen

*caca* (francia gyermeknyelv) = kaka

*popo* (francia gyermeknyelv) = bili

*popó* (magyar gyereknyelv) = fenék

Beckett 1952-ben *Ussy-sur-Marne* falu közelében épít házat; az angol szövegben szereplő név (*Essy-in-Possy*) formai ihletője (*ussy – essy-possy*) valószínűsíthetően ez az életrajzi adat.

Miután az angol szójáték valójában latin eredetű szavakra épül, sokszoros utalás-rendszerének magyarra fordítását egy huszárvágással oldottam meg, és a *latin szóalakok* használata mellett döntöttem:

***Esse-in-Posse Emberiségkutató Akakakakadémiája***

*Az „Emberiségkutató Akakakakadémia”* – az áltudományos akadémiák és kutatóintézetek névparódiája; a „nagyhírű” intézmény maga vélhetően a virtuális *„Esse-in-Posse”* városkában található.

Beckett a *Film* című némafilm-forgatókönyvében kiindulópontként használta Georg Berkeley (*Berkeley püspök* – [ejtsd: *bákli*] ír filozófus (1685 - 1753), a Trinity College egykori diákja;) egyik megfogalmazását, melyet az idealista filozófia alapelveinek tartanak: *„Esse est percipi.”* [= *„To be is to be perceived.”* = *„Lenni annyi mint látszani.”*, *„Van, mert észlelhető.”*]. Berkley szerint ez minden létező élettelen tárgy legalapvetőbb jellegzetessége. Ugyanakkor élőlényekre az *„esse est percipere”* (= *„to be is to perceive”* = *„lenni annyi mint észlelni”, „észlelek, tehát vagyok”*) megállapítást használja.

## 2.7. Angol feketehumor, szójáték

### 2.7.1. A „fentebb stíl” ironikus alkalmazása az angol szövegben

2.7.1.1. A francia szöveg egyszerűségét túlzóan választékos, arisztokratikusan formális stílusú gúnyos felhang színesíti az angolban:

|          |                                                                                                          |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VLADIMIR | Gogo, egyszer-egyszer azért vissza kellene ütni a labdát, nem?                                           |
| ESTRAGON | <b><i>(eltúlzott lelkesedéssel)</i></b> [Figyelek.] <b>Szerfölött érdek-feszítőnek találom, valóban.</b> |

2.7.1.2. Az önakasztási jelenetben a francia szöveg csintalan zaftossága helyett az intellektuális akasztófahumor, orvosi-szexuálpszichológiai precíz szaktudományos stílusesz-

közei jelennek meg Vladimir angol válaszában. A **felakasztás** a hímtest **merevedése** mellett – a teljes test **merevségére**, az akasztás utáni hullamerevségre is asszociáltat:

ESTRAGON      Mi lenne, ha felkötnénk magunkat?  
VLADIMIR      [Legalább feláll.] **Hm! Felettébb kielégítő merevedést produkálnánk.**

2.7.1.3. A durva akciót emlegető francia szöveg helyett angol feketehumor hordozza Pozzo agresszív rutinériájának durva szavakat szándékosan kerülő, választékosan finom verbalizálását:

VLADIMIR      Mi is lenne pontosabban a barátom feladata?  
POZZO          Először meg kellene rántania a kötelet, ahogy csak bírja, de meg ne fojtsa. Erre reagálni szokott. [Ha nem, akkor rúgjon bele, lehetőleg az altestébe és a pofájába.] **Ha mégse, akkor adjon neki cipőorral egy kis ízelítőt a képébe, és – ha egy mód van rá – a becsesebb felébe is.**

2.7.1.4. Máskor épp a durva és vulgáris szavak szolgálnak groteszk humorforrásul. Beckett megtartja, de az ellenpontosítás kedvéért legtöbbször áthangszereli a franciában is meglévő nyers indulati töltésű kifejezéseket:

Kick him in the crotch – [Vágd szájon!]  
**Rúgd tőkön!**

I've puked my puke of a life away here –  
[Az egész hugyos életemet itt csorgattam el]  
**Itt okádtam szét egész okádék életemet**

instead of simply kicking him out on his arse –  
[ám ahelyett, hogy egyszerűen kidobnám az ajtón, kidobnám seggberúgások kíséretében]  
**ahelyett, hogy egyszerűen seggbe billenteném**

2.7.1.5. Az angolban és a franciában meglévő szókimondást néha csak Kolozsvári finomítja, pl.:

Who farted? [= *Ki fingott?*]

Ebben az esetben a francia szöveg is ugyanilyen szókimondó: „Qui a pété?” [= ki fingott?] – sőt a francia nyelvben a *fing* – Péter – kő asszociációsor is beindul, az angolban és a magyarban nem). A régebbi magyar fordítás eufemisztikus megoldása nem durran akkorát a színpadon, mint kellene – mint amekkorát Estragon csak az angolban előírt hátrahőkölése feltételez:

VLADIMIR      Most majd túrázhatsz.  
 ESTRAGON      *(hátrahőkölve)* [Ki szellentett?] **Ki fingott?**  
 VLADIMIR      Pozzo.

## 2.7.2. Új szójátékok az angol szövegben

2.7.2.1. A francia szövegben Estragon saját cipőjét szidja; a bűnbakképzésre utaló mondata egyszerű próza:

*Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. [= Ilyen az ember! A cipőt hibáztatja, holott a lába a hibás.]*

Az angol mondat – a vezérmotívumként szereplő bűnbakképzés nyomatékosítására – azon túl, hogy játszik a szavakkal archaikus alliteráló poétikai formával irányítja ide a figyelmet. Olyan, mintha a b-b f-f kettős alliterációra és az ütemegyenlőségre épülő sor szabályos rímnélküli középkori angol vers (FRASER 1973) lenne:

*There is man all over for you,  
 / blaming on his / boots // the faults of his / feeet.  
 [= Tessék, ez hát az ember a maga valójában: cipőjét szidalmazza a lába hibája miatt  
 vagy: cipőjére fogja a lába hibáját]*

A magyar szöveg – a szójátékosságot és a versszerűségérzetet erősítendő – a disztichon második, „pentametrikus” sorának időmértékes metruma szerint (szabályos ereszkedő daktiluszi lejtés, a harmadik és hatodik versláb gyenge íze helyett szünettel) is ritmizálható, s azon túl, hogy az angol mintájára alliterál b-l-b- b-l-b, ráadásul hármassal betűrím-mel, még egy távoli figura etimológiával (lábbeli – láb) is fokozza a poétikai hatást (HORVÁTH 1969).

***B**ántja a **l**ábbelijét, **b**ár csak a **l**ába **b**üdös!*

A mondat elé szinte kívánczik a bibliai „Íme az ember!” emelkedettebb latin változata. A „multitextus” szövegében a francia-angol változás plasztikusan nyomon követhető:

VLADIMIR [Ilyen az ember! A cipőt hibáztatja, holott a lába a hibás.]

**Ecce homo! Bántja a lábbelijét, ám csak a lába bűdös!**

2.7.2.2. Az erekcióval és magömléssel kecsegtető akasztást végül gyáván elkerülni akaró, de azt kimutatni és bevallani nem hajlandó Estragon „nem-grammatikus” angol mondata („Don’t let’s do anything. It’s safer.”) a „semmi csinálását” javasolja játékos aktív időtöltési tevékenységként – biztonsági okokra hivatkozva

:ESTRAGON [Ne csináljunk semmit. Az a legokosabb.]

**Csináljuk azt, hogy nem csinálunk semmit se. Az biztonságosabb.**

2.7.2.3. Az elveszített légszórója miatt sopánkodó Pozzot Estragon a többjelentésű angol „sound” szóra (*sound* = *hangzik*; *as sound as sound as a bell* = *olyan egészséges, mint a makk*; *úgy szól, mint az ércharang*) épülő remek szóvicces minimutatvánnyal elmésen parodizálja, mely a franciában nem szól olyan jól:

[ESTRAGON (*elhaló hangon*) A bal tüdőm nagyon gyöngé. (*Halkan köhög. Harsogó hangon*) De a jobb tüdőm kifogástalan.]

A szóvicc angolul tényleg kifogástalan:

**ESTRAGON (*Faintly.*) My left lung is very weak! (*He coughs feebly. In ringing tones.*) But my right lung is as sound as a bell!**

A „szószerintiség” szabálya szerint hűtlen fordításom a *halk* - *elhaló* - *halhatatlan* - *hallhatatlan* – *hallatlan* – *hallható* magyar „szabadötletjegyzékre” épül:

**ESTRAGON (*elhaló hangon*) A bal tüdőm hallhatatlanul gyenge. (*Halkan köhög. Majd csengő hangon*) De a jobb tüdőm hallatlanul jól hallható!**

2.7.2.4. Ez a „világos” példa az olvasó szemének és a néző fülének is szól:

**ESTRAGON Use your intelligence, can't you?**  
*(VLADIMIR uses his intelligence.)*

**VLADIMIR (*Finally.*) I remain in the dark.**

**ESTRAGON** **Használd az eszedet. Világos?**  
*(Vladimir használja az eszt)*  
**VLADIMIR** *(végül)* **Nem világos.**

2.7.2.5. A Pozzo szerint búcsú nélkül távozó, de Estragon magyarázata szerint a prosztatabántalmak miatti vizelést hólyagszétrepedésig halogató Vladimir hátán csattan ez a poén:

**POZZO** *(He misses VLADIMIR.)* **Oh! He's gone! Without saying goodbye! How could he! He might have waited!**

**ESTRAGON** **He would have burst.**

**POZZO** *(Vladimir hűlt helyét látva)* **Vagy úgy? Elment! Búcsú nélkül! Hogy tudott így...? Vissza kellett volna tartani!**

**ESTRAGON** **Eddig bírta visszatartani.**

## 2.8. Apró, de jelentős szövegmódosítások:

2.8.1. Komoly díszlettervezési következménye van a második felvonást kezdő szerzői utasításnak:

[A fa lombot hajtott.] **A fa ágán négy-öt levél.**

2.8.2. Lucky táncáról más-más cím jut eszébe Estragonnak a francia és az angol változatban. Az angol szöveg kultúrábaágyazott tartalmakat hordoz.

*A Bűnbak Haláltusája* – ókori görög, ószövétségi és újszövétségi utalásokat tartalmazó kifejezés: a görög *phamakhosz*, a zsidó engesztelő rituálék *kecskebakjának* feláldozása és a keresztény mitológiai *keresztthalál* hármas motívumának ötvözése. .

*Bűnbak* = mások bűneiért ártatlanul pusztuló vétlen áldozat, mások hibáiért büntetett ártatlan ember.

1. Az ókori görög bűnbakképző rituálék során egy gyengeelméjűt, egy koldust vagy bűnözőt (*a pharmakoszt*) kiközösítettek, megköveztek, elkergettek vagy meg is öltek.

2. Mózes könyve elrendeli Áronnak, hogy a két kiválasztott kecskebak egyikét küldje Azázel démonnak a pusztába, a másikat áldozza fel az oltárkövön s vérért rituálisan hintse szét: „És ölje meg a bűnért való áldozati bakot” (3Mózes 16,8).

3. Demítizáló utalás az emberiség bűneiért kereszthalált halt Krisztus kínszenvedéseire

Bár a francia *lampiste* szó ritkán használt jelentése: egyszerű ember, aki felettesei bűneiért szenved el a büntetést (= rászédett, balek), Beckett francia szövege nem tartalmaz – természetesen annak magyar fordítása sem tartalmazhat – sem görög mitológiai, sem bibliai utalást, így jelentésében szegényebb:

La mort du lampiste. – **The Death of a Scapegoat.**

[A lámpagyújtó halála.] – **A Bűnbak Haláltusája.**

### 2.8.3. Vladimir is más címeket tippel:

Le cancer des viellards. – **The Hard Stool.**

[A rákos aggastyán.] **A Székrekedés.**

Vladimir indifferens francia címjavaslatával szemben az angol utal a Lucky által cipelt összehajtogatható faszékra (stool = szék, ülőke; hard stool = kemény széklet): A Székrekedés. – A szókapcsolat angol eredetije [*The Hard Stool* = *kemény széklet*] is tartalmazza a színpadon használt összecukható ülőke, hordozható faszék megnevezését (*folding stool*) is. Vladimir címjavaslata arra utal, hogy Lucky táncának bizonyos mozdulatai Pozzo ülőkén kucorgó testtartására emlékeztetnek.

A francia szöveg nem tartalmaz többletinformációt.

Mindkét cím fontos rejtett instrukció a Luckyt játszó színész „táncához”, a mozdulatok-testtartások megkomponáláshoz.

### **3. A posztmodern intertextualitás helyett allúziótechnika**

#### **3.1. Szépirodalmi idézettöredékek a *Godot*-ban**

Theokritosz, Calderón, Rousseau, Schumann, Malraux szállóigévé vált mondatai beépültek a francia szövegbe is, viszont az allúziótechnikával „beidézett” szövegek száma lényegesen megsaporodott az angol változatban. Sabine Baring-Gould áhítatos egyházi énekének régies stílusú kezdő szavai csak az angol szövegben olvashatók. Hé- rakleitosz híres filozófiai megállapítása a folyamatos változásról („panta rhei”) az angol szövegben felismerhetőbben hangzik el, mint a franciában.

Baudelaire: *L’Invitation au Voyage (Útrahívás)* című versének töredékesen citált szavai és Verlaine: *Le ciel est par-dessus le toit (Hogy ragyog a tető felett)* című költeményének sorai Szabó Lőrinc fordításában, Shelly: *To the Moon (A hold)* című versének részletei Kosztolányi Dezső fordításában szólnak meg magyarul a drámaszövegben – ez utóbbi vers Caspar David Friedrich 1819-ben készült *Two Men Contemplating the Moon (Két férfi a holdat szemléli)* című festményének motívumait idézi (a hold, két alak egy „feketén bólongató”, lombkorona nélkül kornyadozó fa mellett).

Shakespeare drámáinak jobbára szállóigévé vált sorai, szavai alig felismerhetően lapulnak a dialógusban, vagy simulnak össze Lucky monológjának értelmevesztett szóköllázsdarabjaival.

##### **3.1.1. Baudelaire: *Útrahívás***

**„Gondolj csak az út szépségeire ~ Nyu-god-tan”** (BECKETT 2009 12.p.)

– Egyidejű utalás két francia versre, melyekből mind a francia, mind az angol szöveg töredékesen idéz; a *calme* [= nyugodt (francia); *calm* = nyugodt (angol)] szó mindkét versben szerepel.

Az egyik vers Charles Baudelaire francia költő (1821-1867) *L’Invitation au Voyage* (= *útra hívogató*) című verse; a töredékesen citált részlet:

„Là, tout n’est qu’ordre et *beauté*,  
Luxe, *calme* et *volupté*.”



A sorok angol műfordítása hűen megőrzi az eszményi minőségekre utaló három – francia eredetű – szót (*szépség, nyugodt, gyönyörű*), melyeket Beckett a dialógusban – és egy alkalommal a dráma olvasója számára az instrukciók tartományában is (!) – felidéz:

„There, all is naught but order and *beauty*,  
Rich, *calm* and *voluptuous*.”

A vers Szabó Lőrinc-féle fordítása (Baudelaire: *Útrahívás*) a három szóból kettőt pontosan átment, de épp a két vers közös kulcsszavának (*nyugodt*) visszaadását vélhetően rímkényszer miatt szinonima használatával – a *csend* szó szerepeltetésével – oldja meg:

„A világ ott csupa rend,  
*Szépség, gyönyör, pompa, csend.*”

(A darab magyar szövegében forrásul használandó „virtuális” magyar versfordítás, mely mindhárom szót tartalmazza Szabó Lőrinc fenti fordításának apró átigazításával – rímmódosító szócsereikkel – születhetne meg:

Rend, *gyönyör* és pompa – ott  
*szép* a világ és *nyugodt*.)

### 3.1.2. Verlaine: *Hogy ragyog a tető felett*

A másik vers Paul Verlaine (1844-96) francia költő *Le ciel est par-dessus le toit* (= tető felett az ég) című versének részlete (BECKETT 2009 12. p.)

Le ciel est, par-dessus le toit,  
Si bleu, *si calme!*  
Un arbre, par-dessus le toit,  
Berce sa palme.

A Beckett által használt angol fordítás első versszaka:

The sky is, over the roof,  
So blue, *so calm!*  
A tree, over the roof,  
Rocks its palm.

A dráma új magyar szövege Szabó Lőrinc fordításának (Verlaine: *Hogy ragyog a tető*

*felett* ) harmadik versszakából idézi a *New God Town* szójátékra tisztán rímelő *nyugodtan* kulcsszót:

Hogy ragyog a tető felett  
 az ég azúrja!  
 Zöld lombját a tető felett  
 egy fa benyújtja. (...)

Óh istenem, ott, ott zsibong  
 a város, ott van.  
 Milyen egyszerűen zsibong,  
 milyen *nyugodtan*!

A dráma új magyar fordítása az angol szövegbe rejtett *töredékes verssoridézete*ket hiánytalanul és hitelesen megőrzi; így vezet át az új témára:

|                              |   |                                             |
|------------------------------|---|---------------------------------------------|
| the <i>beauty</i> of the way | - | az út <i>szépségei</i>                      |
| <i>Calm</i> yourself.        | - | Abbahagyhatod <i>nyugodtan</i>              |
| ( <i>voluptuously</i> )      | - | ( <i>gyönyörködve</i> )                     |
| <i>Calm</i>                  | - | <i>Nyu-god-tan...</i>                       |
| <i>calm</i>                  | - | <i>New God Town!</i>                        |
| The English say <i>cawm</i>  | - | Az angol így ejtené: <i>Njú-gad-táun...</i> |

Lucky szózuhatagában ugyanezen Verlaine-vers hosszabb, összefüggőbb idézetserepei – részleges ismétlésekkel a „mega-monológ” későbbi pontján – rejtőznek alig-alig felismerhetően:

„*óh hogy ragyog az ég azúrja milyen nyugodtan milyen nyugodtan*” (BECKETT 2009. 35. p.)

*Le ciel est*, par-dessus le toit,  
*Si bleu, si calme!*  
 Un arbre, par-dessus le toit,  
 Berce sa palme.

A vers angol fordításának első versszaka:

*The sky is, over the roof,*

*So blue, so calm!*

A tree, over the roof,

Rocks its palm.

A dráma magyar fordítása a megfelelő szövegrészeket Szabó Lőrinc fordításának első és harmadik versszakából idézi:

*Hogy ragyog a tető felett*

*az ég azúrja!*

Zöld lombját a tető felett

egy fa benyújtja. (...)

*Óh* istenem, ott, ott zsibong

a város, ott van.

Milyen egyszerűen zsibong,

*milyen nyugodtan!*

Lucky angol szövegében:

**blast hell to heaven so blue still and calm so calm with a calm which**  
**even though intermittent is better than nothing** [= a poklot a mennybe  
 robbantja, mely oly kék, csendes és nyugodt nyugodt ez ugyan csak átme-  
 neti mégis jobb mint semmi]

A „multitextus”-ban jól érzékelhető, hogy Lucky francia szövegében KGE nem fedezte fel Verlaine egének nyugodt kékségét, így nem is próbálta a vers magyarul Szabó Lőrincnek köszönhetően azúrosan ragyogó szavait belerejteni a monológba, ahogyan tette azt Beckett az eredeti vers szövegének töredéksoraival:

[a poklot fölviszik a fellegek közé melyek olykor manapság is oly kékek és  
nyugalmasak s noha nyugalmaik intermittál mégis örömmel fogadjuk]  
a poklot beledurrantja a mennybe ahol óh hogy ragyog az ég  
azúrja milyen nyugodtan milyen nyugodtan mely nyugodtság  
bár átmeneti mégis jobb a semminél

A vers gyakran citált utolsó versszaka – melyet Beckett nem idéz, de emlékeinkben felidéz – tartalmazza az eltékozolt ifjúság siratásának motívumát:

Hát te mit tettél, te bolond,  
hogyan sírva szánod?  
Mivé tettetted, szegény bolond,  
az ifjúságod?

### 3.1.3. Shelley: *A hold*

„*Sápadt a sok bujdosástól*” (BECKETT 2009. 44.p.)

– Töredékes idézet Percy Bysshe Shelley (1792-1822) angol romantikus költő *To the Moon* című verséből:

Art thou *pale for weariness*  
*Of climbing heaven and gazing on the* earth,  
*Wandering* companionless  
Among the stars that have a different birth—  
And ever changing, like a joyless eye  
That finds no object worth its constancy?

A darab új magyar szövege Kosztolányi Dezső fordításának (Shelley: *A hold*) szavait használja föl:

**Sápadt** vagy **a sok bujdosástól**,  
**csak kóborolsz** s a földre **nézel**,  
magányos árva, éji vándor,  
körötted lángok szerteszéjjel –  
bús rém vagy, amely ide-oda les  
és érzi, nézi, mit sem érdemes.

A francia szövegben („**Je regarde la blafarde**” [= **nézem azt a sápadtságot**]) nincs utalás Shelley versére:

VLADIMIR      Na végre!

(*Estragon feláll, Vladimirhoz megy, kezében egy-egy cipő. Leteszi őket a színpad szélére, felegyenesedik, elmerül a hold tanulmányozásában.*)

Mit csinálsz?

[ESTRAGON Amit te. Nézem azt a sápadtságot] [~~fényhólyagot~~]

**ESTRAGON Sápadt a sok bujdosástól.**

**VLADIMIR He?**

**ESTRAGON Csak kóborol az égen és nézi a hozzánk hasonlókat.**

### 3.1.4. „Best of Shakespeare” – Szó, szó, szó: Szavak és idézettöredékek (*Hamlet, Vízkerezt, Macbeth, A vihar*)

#### *Hamlet:*

„Mit csinálunk mi itt? Az itt a kérdés.” (BECKETT 2009. 67.p.)

– Ironikus utalás Hamlet nagymonológjának kezdő soraira: „Lenni, vagy nem lenni, **az itt a kérdés.**” – „To be, or not to be: **that is the question:**” (Shakespeare: *Hamlet* III.1. – fordította Arany János).

VLADIMIR De nem is ez itt a kérdés. [A kérdés nem ez, hanem az, hogy valójában mi dolgunk van itt.] **Mit csinálunk mi itt? – Az itt a kérdés.** [Szerencsére tudjuk.]

#### *Vízkerezt:*

„Mindnyájan bolondnak születünk – van, aki az is marad.” (BECKETT 2009. 68.p.)

A Lucky „gondolkodós” kalapját viselő Estragon a Malvolio félrevezetésére írott hamis levél szavaira utal: „Some are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon them.” („Vannak, akik rangosnak születnek, vannak, akik elérik a rangot és vannak olyanok, akiknek ölükbe hull.” – Shakespeare *Vízkerezt vagy amit akartok*, II. 5, illetve ismét III. 4; Radnóti Miklós és Rónay György fordítása).

ESTRAGON (*Aphoristic for once.*)  
We are all born mad. Some remain so.

ESTRAGON (***Ez egyszer elsüt egy aforizmat.***)  
[Őrültnek születünk mindannyian. Néhányan végig örültek maradnak.]  
**Mindnyájan bolondnak születünk – van, aki az is marad.**

#### *Macbeth:*

„sorvad és senyved” (BECKETT 2009. 36.p.)

Lucky az emberi faj elcsökevényesedéséről és elkorcsosulásáról (is) szóló montázs-monológjának vissza-visszatérő szavai („**wastes and pines**”) Shakespeare *Macbeth* című drámájából az Első boszorkány vajakoló rigmusát visszhangozzák („peak and pine” – *Macbeth* I. 3. 23.). Szabó Lőrinc fordítói megoldása nem vehető át („Egye aszály, rágja rák”); a drámafordítás Szász Károly megoldását használja fel („**Sorvad**, fül, nem nyughatik”).

[röviden az ember azaz a rövid ember a táplálkozás fejlődése a szemét elhordása ellenére is soványodik]

**a mindenét levetkezett megrövidített ember röviden az ember a fejlett táplálkozási és ürítési irányzatok ellenére sorvad és senyved**

#### *A vihar:*

**Miranda** (BECKETT 2009. 35.p.)

Mindössze egyetlen szó – a varázspálcáját kettétörő Prospero lányának neve – utal

Lucky enigmatikus gondolatfűzésében Shakespeare *A vihar* című színművére. A név jelentése: csodálnivaló, csodálatra méltó.

#### 3.1.5. Pán görög szele W. B. Yeats kelta nadjában és a páni félelem jel-hálója

„**A szél a nádban** („**The wind in the reeds**”) (BECKETT 2009. 15. p.) – Estragon *majdnem* pontosan idézi **William Butler Yeats** (1865-1939) Nobel-díjas író költő, író, drámaíró 1899-ben megjelent verseskötetének címét (**The Wind Among the Reeds**). Beckett duplaértelmű mondata egyszerre utalás a nádasban csörtető szélre, és a nádsípot megszólaltató levegőáramra, magára a megszólaló zenei hangra; átvitt értelemben a zenére..

A **nád** asszociációs hálója – a dolgozat kezdő fejezetében szereplő példával már utaltunk rá – mintegy összefogja a kelta, a keresztény és a görög mitológiai vonatkozásokat.

A **nád** és a **megzavarodottság** motívumainak összekapcsolása Beckett rejtett utalása a 4. századból származó húsz betűs **kelta ogham** [ejtsd: óham] **ábécére** (lásd: 5.

sz. melléklet). Az ábécé a tudás kelta istenéről kapta nevét, akit a gall Ogmiossal és a kőhalmokat rakó görög Hermésszel azonosítottak.

Az ogham ábécé betűit fákról, növényekről nevezték el; az egyes fáknek mágikus erőt tulajdonítottak.

E rég az idők homályába vesztett alfabetikus koordináta-rendszernek az alfája a „B”

betű, aminek a **nyírf**a (Birch/Beth) ábrája a rúnajele:  , a hozzátársított szimbo-

likus jelentés pedig: „*újrakezdés, megtisztulás*”. A jel vizuális ellentétpárja a  , természetesen ellentétes jelentést is takar: a **galagonya** (Hawthorn/Huatha) „H” kezdőbetűjéhez az „*akadály, korlát*” fogalom tartozik.

Az ogham ábécé origója, a **szilfa** (Elm/Silver fir) jele a kereszt (de ennek semmi köze a

krisztusi kereszt):  , melynek „A” kezdőbetűjéhez a „*jövőbe látás, az előrelátás, a távlat*” fogalma kapcsolódik; omegája pedig a „*véget, beérést, változást*”

szimbolizáló **tiszafa** (Yew/Idho) kezdő „I” betűje, melynek rúnajele:  ,

A **nád** [=Ngetal] kezdő fonémáját jelölő, háromrovásos „Ng” jelének szimbolikus

tartalma: **zavar, meglepetés**:  (Vö.: „*A frászt hozod rám.*”).

Az **egyensúly** fogalmához a **szomorúfűzről** [=Saille] elnevezett „S” betű négy-

rovásos írásjele társul:  (Vö.: „*Estragon elveszíti egyensúlyát*”)

A **nád** motívum a **Bibliában** többféle vonatkozásban és jelentéssel is felbukkan, pl.: Jézus bizonyágtévő szavaiban Keresztelő János küldötteihez: „Mit látni mentetek ki a pusztába? Nádszálat-é, a mit a szél hajtogat?” (Máté 11,8) – „What went ye out into the wilderness to see? A reed shaken with the wind?” (Mathew 11,8).

A nád **Jézus halálra ítélesek**or is megjelenik: „És tövisből fonott koronát tőnek a fejére és nádszálat jobb kezébe....” (Máté 27,29); „És verik vala a fejét nádszállal...” (Márk 15,19), „... egy szivacsot vőn és azt megtöltvén ecettel és egy nádszállra tűzvén, inni ad neki.” (Máté 27,48).

A Zsoltárok szövegében a nádszál a *törékeny ember* szinonimája. A szél a nádiban bibliai értelemben a lélek és a test kapcsolatát példázza.

A **görög mitológiában** Pán a pásztorok, a nyájak, a hegyek, a vadászat és a népdal istene [*paein* = *legeltetni*]; kétlábú, kecskeszarvú, embertestű lény, mint a faun vagy a szatír. Pán a természet életerejét, termékenységét fejezi ki; a sztoikus filozófiában a világmindenség jelképe. Attribútuma a pánsíp, amelyet abból a *nádból* (vö.: „*A szél a nádban*”) készített, amellyé a szerelme elől menekülő Szürinx nimfa változott. Plutarkhosz szerint az Oszirisz elleni támadást Pán fedezte fel, és a híradása nyomán keletkező rémületről kapta nevét a „páni félelem”, a *pánik*. (Plutarkosz: *Iszisz és Oszirisz*, 14).

Beckett a páni félelem, a pánikbetegség, a depresszió önmagán is megtapasztalt tüneteit motivikusan beépítette a *Godot* szövegébe. A kórkép lényege a súlyos depresszió, a szorongásos roham, amelynek során a beteg **halálfélelemmel** küzd (vö.: „... *mindenképp bekövetkezik. Ilyenkor furcsa érzés vesz rajtam erőt. Egyfelől megkönnyebbülök, másfelől... elborzadok.*”), és kísérti az **öngyilkosság** gondolata (vö.: „*Mi lenne, ha felkötnénk magunkat?*”), **rosszul alszik** (vö.: „*Kinek meséljem el a magánlidércnyomásaimat, ha nem neked?*”), gyakran **fél a megőrüléstől** (vö.: „*Mi így védekezünk, nehogy megbomoljon az elménk.*”).

## 3.2. Kifacsart ideák idézése – illúzióallúziók

### 3.2.1. Hérakleitosz és a mindig változó genyó

„*Nem léphetünk kétszer ugyanabba a genyóba*”. (BECKETT 2009. 49.p.)  
– a Szókratész előtti görög filozófus, Hérakleitosz (i.e. 535-475) szállóigévé vált tételének (*Nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba*) ironikusan rárimelő eltorzítása. A folyamatosan múló idő visszafordíthatatlanságára vonatkozó tétel pontos megfogalmazása: *panta rhei* (=minden folyik, minden változik, minden állandó mozgásban van).

### 3.2.2. Proust eltűnt idejének nyomában

A változó idővel együtt változó személyiség önazonosságának problémáján „mélázik” Vladimir (BECKETT 2009. 40. p.) másutt is: „*Kivéve, ha nem ugyanazok voltak ...*”  
Beckett a Proust-monográfiájában foglalkozik a személyiség időbeli azonosságának filozófiai kérdésével: „Az egyén nem más, mint egyének időbeli egymásutánisága.”

### 3.2.3. Arccal Rousseau fája felé



„*A Természet felé kellene fordulnunk*” (BECKETT 2009 53. p.) - utalás Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) francia filozófus ismertté vált mondására: **Vissza a Természethez!** Rousseau ellentétet látott a társadalom és a természet között; úgy vélte, hogy az ember a természeti körülmények között **alapvetően jó volt**, de a társadalom és a civilizáció romlottá és korrupttá tette.

A darabban a kilevelező fa jelenti a Természetet – a Beckett-rendezte berlini előadás nyitóképe is Rousseau tételét illusztrálja ironikus fricskával: Vladimir arccal a fa felé fordulva áll, és a fa tövére (próbál) vizel(ni), míg Estragon a cipőjével ügyködik.

### 3.3. A *Godot* és a Biblia – bibliai allúziók az angol szövegben

#### 3.3.1. Bibliai motívumok

A kelta-ír és görög mítoszi utalásoknál lényegesen jelentősebb és nagyobb súlyú a keresztény mitológia jelenléte. Kiemelten fontos fordítói feladat a direkt vagy rejtett bibliai utalások, pontos vagy szándékosan rontott bibliai idézetek, szókapcsolatok felderítése az eredeti szövegben és azok félreérthetetlenül tiszta visszaadása, hiszen a darabban sűrűn felbukkannak zsidó-keresztény toposzok, motívumok, szimbólumok (kenyér, bor, kereszt, keszkenő, cipő, lator, bűnbánat, üdvözülés, elkárhozás).

Dramaturgiai és rendezői értelmezés szempontjából is igen lényeges, hogy a szöveg szinte minden egyes cselekménymozzanat mögött **témaadó kanavázként** felfedezhető **bibliai történetek és példázathelyzetek** jellegzetes, ráutaló szókinccse sejttesse meg az olvasóval-nézővel a mögöttes tartalmat, e jelek „feszültség alatt tartása”, fókuszba helyezése irányítsa a figyelmet a felszíni semmitcsinálás mögötti gazdag értelmezési lehetőségekre. Példák a Beckett által „felhasznált” bibliai történetekre:

- két tanítvány várakozik a feltámadott Krisztus sírjáról elgöngyölített kőnél
- a két lator a Golgotán,
- Keresztelő János története
- a szegény Lázár a gazdag ember lakomáján
- Krisztus ellátja hallal és kenyérrel a sokadalmat
- Krisztus meggyógyítja a béma beteget
- az irgalmas szamaritánus és az útonállók

- a tékozló fiú megtérésének esete
- két tanítvány háromszor megtagadja Krisztust
- Pilátus elítéli Krisztust
- Veronika kendőt nyújt Krisztusnak
- Káin és Ábel története
- Krisztus és Barabbás – a bűnbak és a pusztába kergetett kos

A direkt vagy rejtett bibliai utalások (Mózes Első könyve és Harmadik könyve, Máté, Márk, Lukács és János evangéliuma stb.), a pontos vagy szándékosan rontott bibliai idézetek, szókapcsolatok köre jelentős mértékben bővült az angol változatban. Pl.:

- a helyszínleírást követő legelső szerzői instrukcióban a kő motívuma, melyen ülve Estragon a cipőjét próbálja lehúzni utalás a feltámadott Krisztus sírjának szájáról elgördített kőre; az angol *ditch* nemcsak árkot, hanem *gödröt*, *sírgödröt* is jelent.

- Estragon Ádám néven mutatkozik be Pozzo előtt az angol szövegben (a franciában Catullus néven) – erősítve azt a jelentésvonulatot, melynek mentén Ábel és Káin néven szólítgatják a földön fekvő Pozzót és Luckyt a második felvonásban.

- „Akiket Isten saját képmására teremtett!” – Pozzo angol mondata („Made in God's image!”) pontosan használja a Biblia szavait: „And God said, Let us make man in our image, after our likeness.” (Genesis 1,26). – „Isten újra szólt: Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (1Mózes 1,26).

- „Kelj fel és próbálj járni!” – utasítja Vladimir Estragont, Jézus csodatévő szavait profán pontatlansággal idézve.

### 3.3.2. Bibliai allúziók és idézettöredékek

#### 3.3.2.1. „Az halogatott reménység betegé teszi az izét, ki is mondta ezt?”

Beckett egyik kedvenc ifjúkori olvasmányában, Dickens 1852-ben írt *Bleak House* című regényében (*Örökösök*; fordította Ottlik Géza – 1978) olvashatta az idézetet annak a nyomorúságos helyzetnek az érzékeltetésére, amit a jogi eljárások elhúzódása jelent a pereskedőknek.

A régi nyelvallapotot tükröző töredékes idézet forrása a Biblia: „A halogatott reménység betegé teszi a szívet, de a megadatott kívánság életnek fája.” (Példabeszédek 13,12). Az *izé* töltelékszó helyén a Vizsolyi Bibliában – a modern biblia-

fordításokkal ellentétben – a *szív* szó helyett az *elme* szó szerepel: „Az halogató reménység beteggé teszi az *elmét*, és mint az életnek fája, az meg adatott kívánság”. A modern angol bibliakiadások a *heart* szót használják: „Hope deferred maketh the *heart* sick, but when the desire cometh, it is a tree of life.” (King James version, Proverbs 13,12), de az 1899-es Douay-Rheims féle bibliakiadás a *heart* szó helyett a *soul* szót használja: „Hope that is deferred afflicteth the *soul*: desire when it cometh is a tree of life.”

A héber összvegben szereplő *léb* [= *szív*] szó a Kersztýén Bibliai Lexikon szerint a Bibliában öt különböző értelemben fordul elő: 1. életfontosságú szerv, 2. Az érzelem központja, 3. *Az értelem központja*, 4. Az akarat központja, 5. A szív tehát az egész ember.

A *léb* többjelentésű, átvitt értelemben is sokféle jelentéstartalommal használatos szó; pontos fordítása ebben a kontextusban a héber-magyar szótár (POLLÁK 1881) szócikkének 10. jelentése szerint: *elme* [*léb*= *elme*, *ész*, *értelem*; „*a szív, mely központja a gondolatnak és képzeletnek, mely cselekvést mi az elmének tulajdonítjuk*”] – vö.: „Mi így védekezünk, nehogy megbomoljon az *elménk*.”

Beckett francia szövege nem utal bibliai szövegelőzményre: „*C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça?*” („*Sokára lesz, de jó lesz. Ki is mondta ezt?*” – Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása).

3.3.2.2. *Ecce homo!* – *Íme, az ember!* (latin). Beckett az angol változatban [„There's *man* all over for you.” = *Íme, itt van nektek az ember*] Pilátus két hasonló szerkezetű, egyformán a töviskoronát viselő Jézusra vonatkozó mondatának összekevert szavait adja Vladimir szájába: „Here is *the man!*” („*Ímhol az ember!*” – János 19,5) és „Here is *your king.*” („*Ímhol a ti királyotok!*” – János 19,14).

A francia kiadás szövege: „*Voilà l'homme tout entier*” [= *íme, ilyen az ember teljes valójában*] – K. G. E. fordítása: „*Ilyen az ember!*”

Vö.: Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) német filozófus *Ecce Homo, Wie man wird, was man ist* című, 1888-ban írt önéletrajzi esszéje (*Ecce homo, Hogyan válik az ember azzá, ami* – fordította Horváth Géza, 1994), és Munkácsy Mihály: *Ecce homo* című festménye, melyről James Joyce – akivel Beckett szoros kapcsolatot tartott – 1899-ben méltató kritikát írt (SZ. KÜRTI 1993).

3.3.2.3. *lator* – A Biblia a *lator* (Máté 27,38), a *rabló* (Márk 15,27), a *gonosztevő* (Lukács 23,32-43) szavakat egyaránt használja, illetve „*más kettő*” megnevezéssel említi a Krisztussal együtt keresztre feszített két bűnözőt (János 19,18). Az angol nyelvű bibliák a Beckett által itt szerepeltetett *thief* [= *tolvaj*] szót is használják: „Then were there two *thieves* crucified with him, one on the right hand, and another on the left.” (Matthew 15,17), „And with him they crucify two *thieves*; the one on his right hand, and the other on his left. (Mark 15,27).

Vö.: *tolvaj* – Pozzónak előbb a pipája, aztán a zsebórája „tűnik el” Vladimir és Estragon jelenlétében... Tábori György *Godot*-rendezésében Pozzóék távozása után Vladimir előhúzza zsebéből Pozzo óráját.

3.3.2.4. *Hogy megszülettünk?* – Utalás a bibliai eredendő bűnre, Éva engedetlenségére. Beckett a *Proust*-monográfiájában (1931, fordította Osztoivits Levente – 1988) idézi Pedro Calderón spanyol drámaíró (1600-1681): „*Az ember legnagyobb bűne, hogy megszületett*”. Arthur Schopenhauer (1788-1860) német filozófus etikája szerint cselekvéseink nem szabadok, az egyén sorsában a szándékosság csak látszólagos, az emberi élet cél nélküli szenvedés: „*Az élet nem arra való, hogy élvezzük, hanem hogy átessünk rajta és befejezzük*”.

3.3.2.5. *a négy evangélistából összesen egy mondja csak, hogy az egyik lator üdvözült* – Lukács az egyetlen evangélista, aki szerint az egyik gonosztevő szidalmazta Jézust, a másik megbánta bűneit és üdvözült: „*És monda Jézusnak: Uram, ne feledkezzél meg én rólam, mikor eljössz a te országodban! És monda neki Jézus: Bizony mondom néked: Ma velem leszel a paradicsomban.*” (Lukács 23,42-43).

Lukács evangélistán kívül a "nyugat tanítója", Szent Ágoston keresztény filozófus (354-430) *Vallomásai* is arról tudósítanak, hogy a két lator egyike mély megbánást tanúsított és bűnbocsánatot nyert: „*Ne essetek kétségbe, az egyik lator idvezült; ne is bízzatok el magatokat, a másik lator elkárhozott!*” (VÁROSI 1987). A latin textus kristálytisztá nyelvi formába öntve figyelmeztet, hogy a bizakodás mértéke ne haladja meg a valószínűségszámítás szerinti egyenlőesélyűség arányát: „*Bízzatok, az egyik lator üdvözült, de el ne bízzatok magatokat, a másik lator elkárhozott.*” (ford.: P.I.). Az 50%-os matematikai esélyt Vladimir „elfogadható százaléknak” tartja.

Szent Ágoston az erkölcsös élet célját a boldogságban (*eudaimonia*) látta, szerinte az ember a változatlan *jóhoz* való ragaszkodásban érheti el a tökéletes boldogságot. Azt, hogy mégis létezik bűn a világban, Ágoston az ember *szabad akaratával* magyarázta: az embernek megvan a lehetősége, hogy elforduljon a jótól és a rosszat válassza (MILLER 2000).

Beckett a *Murphy* című regényében is idézi Szent Ágoston figyelmeztető szavait: „*Ne essetek kétségbe. Emlékezzetek, az egyik lator üdvözült.*” (BECKETT 1938)

3.3.2.6. *A fennmaradó háromból kettő egyáltalán nem említ semmiféle latrot, a harmadik meg azt mondja, hogy mind a ketten szidalmazták.* – Vladimir nem pontosan emlékszik, ugyanis az Újszövetségben *mind a négy* evangélista említi a két latrot – más-más megnevezéssel –, Krisztus szidalmazásának motívumát pedig két evangélista – Máté és Lukács – is feljegyezte.

Márk evangélista csak említést tesz a latrokról: „Két *rablót* is megfeszítének vele, egyet jobb és egyet bal keze felől.” (Márk15,27). János meg nem nevezve említi a két bűnöst: „A hol megfeszíték őt és ő vele *más kettőt*, egyfelől és másfelől, középen pedig Jézust.” (János 19,18). Máté evangéliuma szerint mindkét lator szidalmazta a megfeszített Jézust, de üdvözülésükről nem ad hírt: „A kiket vele együtt feszítének meg, a *latrok* is ugyanazt hányják vala szemére.” (Máté 27,44). Lukács szerint az egyik *gonosztevő* szidalmazta Krisztust és a másik üdvözült (Lukács 23,43).

3.3.2.7. *És ma szombat van? Netalán vasárnap? (Szünet) Vagy hétfő? (Szünet) Vagy péntek?* – Estragon a Húsvét (vasárnap, hétfő) és a Húsvétot megelőző két ünnepnap (Nagypéntek, Nagyszombat) nevét sorolja föl. Jézus pénteken halt kereszthalált: „Vala pedig a husvét péntekje” (János 19,14); „És emelvén az ő keresztfáját, méne az úgynevezett Koponya helyére, melyet héberül Golgothának hívnak. A hol megfeszíték őt, és ő vele *más kettőt*” (János 19, 17-18). „A zsidók pedig, hogy a testek szombaton át a keresztfán ne maradjanak, miután péntek vala, (mert annak a szombatnak napja nagy nap vala), kérék Pilátust, hogy törjék meg azoknak lábszárait és vegyék le őket” (János 19, 31). „Azon a helyen pedig, a hol megfeszítették, vala egy kert, és a kertben egy új sír, a melybe még senki sem helyeztetett vala. A zsidók péntekje miatt azért, mivelhogy az a sír közel vala, abba helyezteték Jézust” (János 19, 41-42). Halottaiból Jézus har-

madnapon – vasárnap – támadt fel, hétfőn már üresen találták a sírt: „A hétnek első napján pedig jó reggel, a mikor még sötétes vala, oda méne Mária Magdaléna a sírhoz, és látá, hogy elvétetett a kő a sírról” (János 20,1).

3.3.2.8. *Nem Godot úrhoz van szerencsénk véletlenül?* – Keresztelő János két tanítványa kérdezi Jézustól: „Te vagy-é az, a ki eljövendő, vagy mást várjunk?” (Máté 11,3)

3.3.2.9. *Akiket Isten saját képmására teremtet!* – Az angol szöveg („Made in God's image!”) is pontosan idézi a Bibliát: „And God said, Let us make man in our image, after our likeness.”(Genesis 1,26). – „Isten újra szólt: Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (1Mózes 1,26).

3.3.2.10. *Godot? ... Én személy szerint ha látnám, se ismerném meg.* – Bibliai motívumra rímel, hogy mind Estragon, mind Vladimir háromszor, három mondatban tagadja, hogy ismeri Godot-t: „Simon Péter pedig és egy másik tanítvány (...) beméne Jézussal a főpap udvarába” (János 18,15), s az ajtóőrző kérdésére Péter háromszor megtagadta Jézust a kakasszó előtt: „Nem ismerem őt.” (Lukács 22,57). „Ekkor átkozódni és esküdözni kezd, hogy: nem ismerem ezt az embert. És a kakas azonnal megszólal.” (Máté 26,74) .

3.3.2.11. *Zsebre teszi a csontokat* –: „... és fölszedék a maradék darabokat...” (Máté 15,37). A francia szöveg szerint Estragon eldobja a csontokat.

3.3.2.12. *(Estragon elveszi a zsebkendőt)* – Lucky könnyeinek letörlési kísérletében ötödik a bibliai czirénei Simon kikényszerített segítségadásának és Veronika önkéntes zsebkendőnyújtásának motívuma. A Golgotára vezető út ötödik stációja: „Czirénebeli” Simonnak megparancsolják, hogy vigye a keresztet Jézus helyett (Máté 27,32; Lukács 23,26); a hatodik stáció: Veronika kijöve házából köszönti a keresztet cipelő Jézust, aki korábban tizenkét éve tartó vérzéséből meggyógyította, majd zsebkendőjével megtörli annak verejtékező arcát. Jézus arcának másolata benne maradt a kendőben, melyet Veronika később átadott Tibériusz római császárnak. Nehezen eldönthető kérdés Veronika keszkenőjének és a Krisztus feltámadása után a sírban talált kendőnek az azonossága, mert Veronika vásznának epizódja csak a középkori eredetű Apokrif írásokban ol-

vasható, a kanonizált evangéliumok nem tartalmazzák, a sírban talált kendőről viszont János evangéliuma pontosan beszámol: „És a keszkenő, a mely az ő fején volt, nem együtt van a lepedőkkel, hanem külön összegöngyölítve egy helyen.” (János 20,7).

3.3.2.13. *Kelj fel és próbálj járni.* – Jézus szavainak kissé torzított változata, amelyeket Jeruzsálemben a Bethesda tónál meggyógyított bénának mondott: „Kelj fel, vedd fel a te nyoszolyádat és járj!” (János 5,8); „Get up! Pick up your mat and walk.” (John 5,8) Lukács apostol szerint Jézus a meggyógyított gutaütött példázatával tanította megbocsátásra az írástudókat: „Melyik könnyebb, azt mondani: megbocsáttattak néked a te bűneid; vagy azt mondani: Kelj fel és járj? (Lukács 5,23). „Which is easier: to say, 'Your sins are forgiven,' or to say, 'Get up and walk'?” (Lucas 5,23). Vö.: Máté 9,5-6; és Márk 2,9-11.

A Biblia szerint Jézus többször használta ezeket a szavakat, a halott leányt is így támasztotta fel: „Leányzó, kelj fel...” (Lukács 8, 54). "Child, get up!" (Lucas 8,54). A szándékoltan pontatlan idézet groteszk utalás a krisztusi példa utánzására, megpróbálására, a Krisztussal való azonosulás hiábavaló megkísérlésére. Vö.: „Ne hasonlítsd magad Krisztushoz.” – „Öhözám hasonlítottam magam egész életemben.”

3.3.2.14. *(leköpi)* –bibliai jelenettel párhuzamos motívum: a sokaság (Estragon) csúfolja és megköpdösi Jézust (Luckyt), miután Poncius Pilátus (Pozzo) megostoroztatta (Máté 27,26-30; Márk 15,15-19)

3.3.2.15. *Ádám* – Az Ószövetség szerint az első emberpár neve *Ádám* és *Éva* (1Mózes 3,20); v. ö.: Pozzót és Luckyt a második felvonásban *Káin* és *Ábel* néven szólongatják (1Mózes 4,2).

Estragon a francia szövegben *Catulle* néven – az első londoni angol szövegű kiadásban is *Catullus* néven – mutatkozik be (v.ö.: „Voltam én költő.”); utalás Gaius Valerius Catullus római költőre (i.e. 84 – i.e.54).

Beckett eredetileg a *Lévy* (= *Lévi*, vö.: 1Mózes 46,11) nevet adta Estragonnak a kéziratban, aki Pozzo kérdésére *André Magrégör* néven mutatkozott be. *Magrégör* a skót *McGregor* név franciás változata, *André* pedig Jézus második tanítványának, Péter testvérének francia neve: *András* (Máté 4,18-20; János 1,41). Vladimirt a Fiú *Albert* úr-

nak szólítja a darabban [*Albert* = nemes fény (KÁLMÁN 1966 p. 33.)]; a név jelentése bibliai motívumra utal, a Krisztus holttestét kereső József és Mária Magdaléna mellett hirtelen két fényes ruhájú férfi jelent meg: „És lőn, hogy mikor ők e felett megdöbbenének, ímé két férfiú álla melléjük *fényes* öltözetben” (Lukács 24,4).

3.3.2 16. *A Bűnbak Haláltusa*. – Összetett metaforikus kifejezés, bibliai vonatkozású utalás az emberiség bűneiért kereszthalált halt Krisztus kínszenvedéseire (Máté 8,17; Ézsaiás 53,4-9). „*Mint juh viteték mészárszékre...*” (Apostolok Cselekedetei 8,32).

A *scapegoat* [=bűnbak] a héber *Sa'ir La-'aza'zel* [= *kecske Azazel démon számára*], kifejezésből származik [*AzAzEl* (héber)= *scape* (angol); *EzOzEl* (héber)= *(e)scape goat* (angol) = *távozó kecske*]. Az ószövetségi zsidók állatáldozó szertartásaik során egy kecskebak fejére helyezték bűneiket és azt kizavarták a sivatagba, míg egy másik kecskét megöltek engesztelő áldozatul: „És vessen sorsot Áron a két bakra; egyik sorsot az Úrért, másik sorsot Azazelért” (3Mózes 16,8). „És áldozza meg Áron azt a bakot, amelyre az Úrért való sors esett, és készítse azt bűnért való áldozatul.” (3Mózes 16,9). „És ölje meg a bűnért való áldozati bakot...” (3Mózes 16,15 „Azt a bakot pedig, amelyre az Azazelért való sors esett, állassa elevenen az úr elé, hogy engesztelés legyen általa, és hogy elküldje azt Azazelnek a pusztába” (3Mózes 16,10). „Hogy vigye el magán a bak minden ő hamisságukat kietlen földre, és hogy bocsássa el a bakot a pusztába.” (3Mózes 16, 22).

Az Újszövetségben Krisztus kereszthalála tisztítja meg az emberiséget a bűnöktől; Barabbás szabadon bocsátása analóg az Azazel számára pusztába küldött bak ószövetségi motívumával.

3.3.2.17. Ahova ez a mag hull, ott mandragóra nő. – *A mandragóra* [*latin: Mandragora*] – *a magyar népetimológia szerint nadragulya* – *a zárvatermő* kétszikű burgonyafélék (*Solanaceae*) családjába tartozik, kétes hírnevét névadó fájának, a szerencsegyökérnek (*Mandragora officinalis*) köszönheti. Ősi termékenységsszimbólum, gyökere emberi test formájú, a hiedelem szerint bitófa tövében nő az akasztáskor bekövetkező hirtelen meredezés hatására odaömlő emberi spermából. *A mandragóra-bogyó* motívum a Bibliában is szerepel (1Mózes 30,14-16); Niccolo Macchiavelli (1469-1527): *Mandragóra* című



reneszánsz komédiájában és Thomas Mann: József és testvérei című regényében is felbukkan.

3.3.2.18. *Godot úrtól hoztál üzenetet?* – bibliai párhuzam a Fiú és Keresztelő János között, akit az Úr küldött Jézushoz: ” Ímé, én elküldöm az én követemet a te orczád előtt, a ki megkészíti előtted a te útadat.” (Máté 11,10). – „Behold, I send my messenger before thy face, which shall prepare thy way before thee”. (Matthew 11,10).

3.3.2.19. *(Estragon feláll, Vladimirhoz megy, kezében egy-egy cipő. Leteszi őket a színpad szélére...)* – A földre helyezett cipő a földterület birtoklását jelenti; a kettős lábnyom Krisztus feltámadásának ikonikus jele; a földön hagyott cipők a feltámadott Krisztus sírgödörben hagyott ruhadarabjaira utalnak.

3.3.2.20. *És a megfeszítés gyorsan ment.* – Kettős értelmű mondat: Estragon egyrészt arra utal, hogy Krisztus haláltusája rövidebb ideig tartott, mint az ő egész életén át tartó szenvedése; másrészt arra, hogy ott és akkor sokkal kisebb bűnért is rögtön kínhalál járt büntetésül.

3.3.2.21. *Egy kutya a konyhában* – A kenyérdarabka utalás Krisztus megtörtetett testének szimbólumára (Máté 6,11 és 26,26). Pál apostol Korinthusbeliekhez írt első levelében *a kenyérhez és a borhoz* a várakozás motívuma is kapcsolódik: „Valahányszor ugyanis *e kenyeret eszitek* és *e kehelyből isztok*, az Úr halálát hirdetitek, *amíg el nem jön*” (1Kor 11,26).

3.3.2.22. *Tízen voltak* – számszimbolikai utalás arra, hogy Estragon és Vladimir is Krisztus tanítványának számít (Máté 28,19): a tíz verekedővel együtt lennének tizenketten, mint a tanítványok. Krisztus keresztre feszítése után a tanítványok szétszéledtek, majd *a megjelenő angyal* parancsára Galileába indultak, hogy *a kijelölt helyen találkozzanak* a feltámadt Krisztussal (Máté 28,1-20). Vö.: a nyitókép bibliai vonatkozása: János evangéliumában két tanítvány érkezik először Krisztus üres sírgödöréhez: „*elvéte-tett a kő a sírról*”, mikor „*Simon Péter és ama másik tanítvány, kit Jézus szeret vala*” a sírhoz ért (János 20,16).

Visky András: *Tanítványok* című drámájában a keresztfeszítés után a Golgotáról zavarodottan menekülő tanítványok összegyűlnek, ketten közülük Vladimir és Estragon szerepét játsszák. Tágabb bibliai értelemben minden keresztyén ember Jézus tanítványának számít: „Tegyetek tanítványokká minden népeket, megkeresztelvén őket az Atyának, a Fiúnak és a Szent Léleknek nevében” (Máté 28,19).

3.3.2.23. *A legjobb volna, ha engem is megölnének, mint azt a másikat.* – A „másik” Luckyra és Krisztusra egyaránt vonatkozik, a mondat kétértelmű: Estragon visszaidézi Pozzo mondatát, miszerint Luckyt legjobb volna megölni; másrészt Estragon szemérmes ügyetlenséggel felajánlkozik Krisztus mártíriumának követésére, és csak Vladimir ingerült kérdésére fejezi be úgy a gondolatot, hogy az ártatlanul meggyilkolt áldozatok sorsára vágyik – a darab megírása idején három évvel vagyunk a második világháború okozta emberi-történelmi sokkhatás után. Vladimir bölcselkedő válasza („*Mindenkinek a maga keresztye!*”) a szállóige szintjén ismét Krisztus keresztfeszítésének motívumára utal.

3.3.2.24. *Aki keresi, az meghallja. ~ Ami megkíméli attól, hogy megtalálja.* – A dialógus négy bibliai eredetű szólás motívumainak kontaminációja a *keres, talál, kér, kap, hall* szavak tartalmának összekapcsolásával: Aki keres, talál – aki kér, kap – aki kéri, meghallgattatik – akinek van füle, meghallja.

V ö.: „Mert aki kér, mind kap; és aki keres, talál...” (Máté 7, 8) – „For everyone who asks receives; those who seek find...” (Mathew 7,8). „És kerestek engem és megtaláltok...” (Jeremiás 29,13) – „You shall seek me, and shall find me...” (Jeremiah 29,13). „... akik engem szorgalmasan keresnek, megtalálnak.” (Példabeszédek 8,17) – „...and they that in the morning early watch for me, shall find me. (Proverbs 8,17). „A kinek van füle a hallásra, *hallja*.” (Máté 11,15). – „He that has ears to hear, let him *hear*.” (Mathew 11,15). „... ha *meghallo*d az álmod, meg is magyarázod azt.” (1Mózes 41,15) – „...when you *hear* a dream you can explain it.” (Genesis 41,15). Ha megint *halljuk* az Úrnak a mi Istenünknek szavát, meghalunk.” (5Mózes 5,25) – „We'll die if we *hear* the voice of the Lord our God again.” (Deuteronomy 5,25). „Avagy ki tesz némává vagy *siketté*, vagy látóvá vagy vakká? Nemde én, az Úr? (2Mózes 4,11) – „...

Who makes him unable to *hear* or speak? Who makes him able to see? Who makes him blind? It is I, the Lord.” (Exodus 4,11).

„Aki keresi, az meghallja.” – v.ö. Pozzo órájának keresése hallgatózva.

3.3.2.25. *halszálla* – a *hal* bibliai motívum: Jézus hét kenyérrel és néhány hallal jól lakatta a négyezer fős éhező sokaságot (Máté 15,32-39). Ironikus utalás arra, hogy Pozzo nem lakatta jól hússal a két csavargót, Estragon is csak a csontot szopogatta, de azt is elfelejtette.

3.3.2.26.. *Mit gondolsz, most lát engem az Isten?* – Beckett itt Berkeley püspök (1685-1753) ír filozófus az idealista filozófia alaptételének tartott két – tárgyra és élőlényekre vonatkozó – megfogalmazását együtt alkalmazza: „*Esse est percipi.*” [= „*Lenni egyenlő látszani.*”] és „*Esse est percipere.*” [= „*Lenni egyenlő észlelni.*”]. Estragon számára létezik Isten, mert *észleli, felfogja, megnevezi*; a kérdés arra irányul, hogy vajon Isten látja-e, észleli-e tárgyként Estragon testét. Vajon az Estragon számára létező Isten számára létezik-e Estragon?

3.3.2.27. *Maguk nem útonállók?* – egyes szövegmagyarázatok szerint bibliai utalás az irgalmas samaritánus példázatára „Egy ember megy vala alá Jeruzsálemből Jerikóba, és rablók kezébe esék...” – Lukács 10,30. („A man was going down from Jerusalem to Jericho, when he fell into the hands of robbers.” – Luke 10,30).

A későbbi „kariatida-pozíció” Golgota-párhuzama alapján meggyőzőbb magyarázat, hogy a keresztfeszített pózban közepén csüngő, Krisztus szerepkörét (mely korábban Luckyé volt) „átvevő” Pozzo az útonállóknak titulált Vladimirt és Estragont a két megfeszített latorral azonosítja.

3.3.2.28. *Mennyi az idő?* – Pozzo élénk érdeklődése a pontos idő felől („*Este van?*”) irónikus bibliai utalás: Pilátus a Gabbathán elhelyezett törvénytevő székben ülve *este 6 órakor* ítélezett Jézus felett – „Vala pedig a Húsvét péntekje; és mintegy *hat óra.*” (János 19,14) –, Jézus pedig *9 órakor* halt meg a keresztfán, miután az Úrhoz kiállt, s nádszálla tűzött ecetes szivacsból inni kapott: „*Kilencz óra* körül pedig nagy fennszóval kiálta Jézus, mondván: ELI, ELI! LAMA SABAKTANI?” „Jézus pedig ismét nagy

fennszóval kiáltván kiadá lelkét” (Máté 27, 46-50). „Hat órától kezdve pedig sötétség lőn mind az egész földön, kilencz óráig” (Máté 27, 45). Vladimir a *6 és 9 óra közé* eső kerek órákra tippel („*Hét óra...? Nyolc óra...?*”). Beckett finom eszközökkel érzékelteti, hogy a sorscsapások alatt szenvedő ember a születéssel fejére kimondott halálos ítélet és a halál pillanatának két szélső pontja között éli életét. A vak Pozzo rémült időpontbehatároló – később helyszínpontosító – kérdéseinek oka a halálfélelem: azt hiszi, a *Kőpadolatra* helyezett törvénytevő szék előtt megtörtént az ítélethozatal, s annak végrehajtására vár.

### 3.3.3. Más keresztény allúziók

3.3.3.1. *Este van, uram, már a napnak vége, ím leszáll az éj* – Idézet a *Now the day is over, night is drawing nigh* kezdetű protestáns egyházi ének első versszakából. Sabine Baring-Gould (1834-1924) dalszövege 1867-ben jelent meg a *The Church Times* február 16-ai lapszámában:

Now the day is over,  
Night is drawing nigh,  
Shadows of the evening  
Steal across the sky.  
  
Now the darkness gathers,  
Stars begin to peep,  
Birds, and beasts and flowers  
Soon will be asleep.  
  
Jesus, give the weary  
Calm and sweet repose;  
With Thy tenderest blessing  
May mine eyelids close.  
  
Grant to little children  
Visions bright of Thee;  
Guard the sailors tossing  
On the deep, blue sea.  
  
Comfort those who suffer,  
Watching late in pain;  
Those who plan some evil  
From their sin restrain.  
  
Through the long night watches  
May Thine angels spread  
Their white wings above me,  
Watching round my bed.

When the morning wakens,  
Then may I arise  
Pure, and fresh, and sinless  
In Thy holy eyes.

Glory to the Father,  
Glory to the Son,  
And to Thee, blest Spirit,  
While all ages run.

A szöveg énekelhető magyar fordítása:

Már a napnak vége,  
Ím, leszáll az éj.  
Tolvajléptű árnya  
Lassan égig ér.

Sűrű éjszakában  
Csillagfény ragyog.  
Alusznak virágok,  
Füvek, állatok.

Jézus! Adj nyugalmat,  
Édes álmokat!  
Áldásoddal zárjam  
Szempilláimat!

Kisdedekhez küldd el  
Fényes képedet!  
Óvd a vízre szálló  
Tengerészeket!

Gyógyírt hozz, ha virraszt  
Testi szenvedés!  
Kísértés ha riaszt,  
Lelkünk bűnbe vész.

Szent angyalid tárják  
Hószín szárnyukat!  
Ágyamnál vigyázzák  
Éji álmomat!

Frissen ébredhessek  
Minden reggelen,  
Színed előtt álljak  
Tisztán, büntelen.

Atya, Fiú és a  
Szentlélek legyen

Dicsérettel áldott  
Minden időben.  
(Ford.: P.I.)

Ezt az angol nyelvű költészetben formailag ritkának számító, ereszkedő ritmusú, trocheusi trimeterekből álló (a páros sorok nőrímesek), naiv vallási áhítatot tükröző félrímes dalt *Az utolsó tekercsben* (*Krapp's Last Tape*, 1958, fordította Szenczei László – 1970) Krapp kétszer is énekli – először dugóhúzás közben, majd mikor a vecsernyére visszaemlékszik. 1868-ban Sabine Baring-Gould meg is zenésítette saját versét: estvéli éneke *Eudoxia* címen vált ismertté. A szöveghez egy évvel korábban Joseph Barnby (1838-1896) *Merrial* címen írt egyszerű melódiát. A legdallamosabb zenét Silas J. Vail (1818-1884) *Lyndhurst* címmel írta a dalszöveghez. Az utolsó tekercs versbetétét fordító Pór Judit formahűtlen, emelkedő ritmusú – négyes és ötödféles jambikus sorokból álló – keresztrímes magyar változata nem énekelhető a három létező dallam egyikére sem:

„Leszáll a hegyről a homály,  
Fakul az ég kék ragyogása,  
Lassan elcsöndesül a táj  
Elalszik minden nemsokára”.

*A Now the day is over, night is drawing nigh* kezdetű egyházi ének meglepő motívumazonosságokat mutat W. H. Monk (1823-1866) és H. Fr. Lyte (1793-1847) *Maradj velem, mert mindjárt este van* kezdetű többstrófás esti énekével:

„Maradj velem, mert mindjárt este van,  
Nő a sötét, ó, el ne hagyj, Uram;  
Nincs senkim és a vigaszt nem lelem,  
Gyámoltalannal, ó maradj velem.”

(511. református dicséret, fordította Szenczi Molnár Albert - 1607)

### 3.4. Idegen nyelvű idézetek, idegen szavak

A *Godot* szövege ugyan mindössze 18 francia, latin, görög és ír szót tartalmaz (a görög szavakat – T. S. Eliot *Pusztá országától* eltérően – „olvasóbarátabb” módon, latin betűs átírásban), pontos megértésük a lefordításuk vagy a megtartásuk fölötti döntés – a szöveg: alkotás! – előfeltétele.

### 3.4.1. Francia mondatok és szavak humora

#### 3.4.1.1. *que voulez vous* = Mit lehet tenni? Mit tudsz csinálni?

Dramaturgiai jelentősége, hogy valójában a filozófiai és praktikus értelmű „Nincs mit tenni” alapmondat tartalmát variálja más nyelven. A fordítás szövege „szemnek szólóan” első elhangzáskor fonetikusán („Ke vulé vu?”), majd valós francia betűzással idézi – az előadásban a félrehallás adja a színészi reagálás alapját.

3.4.1.2. *Ágyéktetű!* – Beckett az angol szövegben francia szót használ [*morpion (francia) = pubic louse (angol) = lágyéktetű, ágyéktetű (magyar)*], célszerűnek tartottam a ritkán használt szót – ellenpontosító humorának működtetése kedvéért – magyarra fordítani; így is elválik a másik tetűfajta, a „lapostetű” („crablouse”) nevétől, melyet Vladimir a második felvonásban Pozzó ütlegelése közben használ.

3.4.1.3. *ribillió* – Lucky nagymonológjának végén a hangzavar a tetőfokára hág, ezt Beckett a *csetepaté, hangzavar* jelentésű francia *mélée* szóval instruálja az angol szövegben. Fordításomban a valamelyest idegenes ízt a magyarba jövevényszóként bekerült, de eredeti *forradalom, lázadás* jelentését elvesztő, a *zűrzavar, zsisvaj, felfordulás* szinonimájának számító *ribillió* szóval adom vissza.

### 3.4.2. Latin nyelv – a klasszikus tudás levegője

3.4.2.1. *Memoria praeteritorum bonorum.* – régi latin szállóige (= *a múltbeli emlékek megszépülnek*); ebben a szituációban arra vonatkozik, hogy az emlékezés megszépíti a múltat, Pozzo meghamisított, kiszínesített emlékeket hazudik magának. Miután a szituációból a mondat jelentése kikövetkeztethető, a régimódi klasszikus műveltség eme nyelvi emlékét természetesen meghagytam a magyar szövegben.

3.4.2.2. A *ditto* visszaadására kínálkozik a magyarban a *dettó*; humorát, szokatlanságát a hivatalos és régies felhangú *szintügy* sokkal jobban visszaadja.

3.4.2.3. *Tè spirohéta!* – (kb. = Te gombatelep!) A szifilisz, a Lyme-kór és más súlyos betegségek okozója az 1917-ben felfedezett *spirochaeta* (latin) baktérium (*Spirochaeta*

plicatilis). A szituáció abszurditása miatt fontosabb az ismeretlen latin szó elhangzása a színpadon, mint a szó jelentésének megértése, tehát megtartottam a latin szót.

3.4.2.4. *Te gonokokkusz!* – (kb. = *Te gennyláda!*) A gonorrhea – ismertebb nevén tripper – okozója az 1889-ben felfedezett *gonococcus* (latin) gennytermelő baktérium (*Neisseria gonorrhoeae*). A szituáció abszurd humora az idegen hangzásra épül. Természetesen a rendező dönthet az egyébként ritka választékos magyar nyelvű jelentés mint sértő kifejezés színpadi használata mellett is.

3.4.2.5. *érvek és ellenérvek* – az angolban szereplő *pro* és *con* visszadható lenne a *pró* és *kontra* latin eredetű jogi szakszavakkal, viszont többes számú alakjai magyarul furcsán hangoznának

3.4.2.6. *quaquaquaqua* – Beckett magyarázata szerint Lucky nem a latin *qua* [= *mint olyan*] szót, hanem a *quaquaversalis* [= *minden irányba terjedő, bármely irányba fordulni tudó*] kifejezést akarja használni Istenre, aki *egyidőben* tud az összes lehetséges irányba hatni és jelen lenni. A geológia, a kvantumfizika, a navigáció és a közgazdaságtan területén használt szakszó a latin *quisquis* vagy *quaque* [= *minden egyes*] szóból származik. Beckett korábbi francia kéziratában *quoique* [= *habár, ámbátor*] szerepel a francia és az angol nyelvű nyomtatott kiadások véglegesített *quaquaquaqua* hápogó hangsora helyén.

### 3.4.3. Görög nyelv – a megközelíthetlenség érzete

Beckett három görög szót használ a rejtőzködően létező, rejtélyes személyes isten megérzékítésére – az alliteráló szavakat fonetikus átírásban megtartottam görögül.

3.4.3.1. *apátia* – közöny, érzéketlenség, fásultság, eltompultság

*apathia* (görög) – pszichiátriai értelemben az érzelmi igénybevehetőség csökkenése, érzelmi közöny, egykedvűség. (TRINGER 1999 165. p.)

3.4.3.2. *atámbia* – háborítatlanság, zavartalanság



*athambia* (görög) – Demokritosz ókori görög filozófus etikájában a lélek félelemtől, szorongástól, szenvedélytől, indulattól nem befolyásolt ideális nyugalmi állapotának megnevezése – más néven *euthymia*; ugyanezt a lélekállapotot Epikurosz az *ataraxia*, Hekataiosz az *autarkia*, Nausziphanész az *akataplexia*, Apollodatusz a *psychagogia*, Diotimosz az *euesto* szóval jelöli.

3.4.3.3. *afázia* – beszédképtelenség, némaság, elzárkózás

*aphasia* (görög) – pszichiátriai értelemben olyan beszédrendellenesség, mely a magasabb agyi integrálótévékenység zavarát tükrözi. (FÜREDI és mtsai 2001 205. p.)

### 3.4.4. Ír hajszálgökök

Az ír nyelv szemérmes jelenlétét – a rejtett kelta hagyományszimbólumok (Crann Bethadh, Cernunnos, az ogham ábécé faszimbólumai) mellett – az angol szövegben számos hibernizmus és mindössze két ír eredetű szó bizonyítja – a francia szövegben nincsenek ír kötődést mutató nyelvi jelek, ugyanakkor a mondatok tartalma az angol szöveggel szinte mindenütt ekvivalens. A művet a kelta hagyományokhoz, Írországhoz, az ír nyelvhez kötő szálakat az erdélyi magyar nyelv „szerkezetösszevonásos” megoldásaival, illetve magyar tájnyelvi szavakkal fordítottam:

3.4.4.1. **Get up *till* I embrace you.**

– [Állj fel, *hadd* öleljelek meg] **Állj fel, öleljelek meg.**

3.4.4.2. **I'd like *well* to hear him think.**

– [Én *szívesebben* hallanám gondolkozni.]

**Én *jobb* szeretném hallani, ahogy gondolkodik.**

3.4.4.3. **But it is *not for nothing* I have lived through this long day...**

– [De hát *nemhiába* éltem végig a mai lassan múltó napot...]

**Na de *nemhiába* éltem végig a mai hosszú napot...**

3.4.4.4. **He wants to *cod* me, but he won't.**

– [Be akar *csapni*, csak hát én nem megyek lépre.]

## ***Meg akar vezetni, de nem fog!***

3.4.4.5. *dudeen* – magyar tájnyelvi szóval: *csibuk*, vagy *csibak*

A Dublinban is népszerű Knapp and Peterson márkájú rózsagyökérpipát (a maga helyett Luckyt gondolkodtató Pozzo pipagyártó cégének szlogenje: „A gondolkodó ember pipája!”) devalválóan leminősítő, parasztosan egyszerű kifejezés. A magyar tájnyelv több alakban is használja: *csibuk*, *csibak*.

3.4.4.6. *camogie*

Lefordíthatatlan ír szó; változatlan formában átvéve ugyanúgy értelmetlen, ezért a nem túl elegáns, de annál célravezetőbb körülíró megoldást használtam = **ír női jégkorongozás**.

## **3.5. Egyéb töredékes szövegidézetek**

### **3.5.1. Befejezetlen adoma**

*Egyszer egy angol, miután kicsit többet ivott a kelleténél, beállít a kuplerájba.* – Régi angolcsúfoló francia adoma; csattanója szerint a kuplerájban az angol férfinak sem a szőke, sem a fekete, sem a vöröshajú örömlány nem kell, ugyanis szodómiára vágyik – e bűnös vágy francia elnevezése: *le vice anglais* [= angol vétek].

A bibliai eredetű szó jogi értelemben a deviáns szexuális tevékenységek gyűjtőfogalma; szűkebb értelemben a homoszexuális testi kapcsolatra, tágabb értelemben a hagyományos heteroszexuális közösülésen kívül minden más nemi tevékenységre (maszturbálás, nemi erőszak, orális és anális közösülés, stb.) vonatkozik.

A „tisztességes” francia bordélyhölgyek nem voltak hajlandók az angol bűnre, és felháborodásukban széttépték a szodómiára vágyó angol bűnöst. Vladimir nem akarja hallani a halállal végződő morbid történet végét, ezért nem engedi befejezni – az előadásban szereplő színészek reagálását és a példázathoz való eltérő viszonyát a bizarr csattanó ismerete megkönnyíti.

### 3.5.2. Kutya-rondó

*Egy kutya a konyhában* – rondó szerkezetű, végtelenített szövegű közismert német dalcska, francia és angol változatát Beckett fordította. A *kenyérdarabka* utalás az utolsó vacsora szakrális tartozékára. A *sírkő* említése a második felvonás elején rárimel az első felvonás elején exponált *kőhalom* motívumára, és tovább erősíti a *kő* hivatkozásrendszerét. A francia szövegben *andouillette* [= *hurka*] és *croix* [= *kereszt*], Kolozsvári magyar fordításában *kolbász* és *fejfa* – a dal egy másik közismert magyar szövegváltozatában *csont* és *fejfa* – szerepel.

## 4. Értelmező fordítás - a *Godot*-ra várva neuralgikus pontjai

### 4.1. Mi a „knook” és mit jelent(het) magyarul?

Beckett az angol szövegből kihúzta Pozzo replikájából az „újabb kori udvari bold” funkcióra következtethető szöveginformációkat – egyedül a *golyvás* maradt benne a főszereplők dialógusában.

Az angol szövegben szereplő, homályos eredetű vagy Beckett által kitalált *knook* [*ejtsd: nük*] szót az angol szótárak nem tartalmazzák, nem minősítik lexémának (a francia szövegben szereplő *knouk* szót sem ismerik a francia szótárak), jöllehet L. Frank Baum fél évszázaddal korábbi angol nyelvű meséiben – *The Enchanted Types* [= *Az elvarázsolt lények*] (1901), *The Life and Adventures of Santa Claus* [= *Télapó élete és kalandjai*] (1902), *A Kidnapped Santa Claus* [= *Az elrabolt Télapó*] (1904), *The Road to Oz* [= *Utazás Óz birodalmába*] (1905) – már szerepel a *knook* elnevezés (BAUM 1976 19. p.): **kedves, halhatatlan állatörző démont jelent, Télapó inasát, segédjét, ajándékosztó szolgáját** (Lucky nevének egyik lehetséges forrása a *lackey* [= *lakáj, libériás inas*] kifejezés). A szövegösszefüggésekből kikövetkeztethető magyar jelentése: **krampusz**.

E mesékben négy krampuszról esik említés, közülük Peter és Popopo a legnépszerűbbek. Peter a világ erdeiben élő állatok görbehátú pásztora (vö.: Lucky teher alatt görnyedő háta), Popopo a madártollal díszített női kalapoktól megőrül (vö.: Lucky gon-

dolkodása és kalapja közötti kapcsolat; Vladimir kicseréli saját, viszketést okozó kalapját – mely „kezd az idegeire menni” – Lucky kalapjára). Nem kizárt – de nem is bizonyított –, hogy Beckett ismerte e meséket, olvasta a szerző szakmai figyelmet kiváltó tanulmányát a kitalált lények osztályozásáról.

A szó szláv gyökének jelentése: ostor, korbács, ösztöke, kancsuka (vö.: Pozzo ostorral hajtja Luckyt; a Mikulás virgácsot hoz a rossz gyerekeknek). A germán szótó jelentése: csont, mócsing, langaléta ember (vö.: Lucky jussa a leszopogatott csont). A skandináv nyelvekben: csontos, inas, magas, vékony nőt jelöl (vö.: Vladimir kicsit nőiesnek tartja Luckyt). A gael jelentés: nagy, magas hegy – Pozzo névjelentésének (mélység, kút, sziklabörtön) ellentétpárja.

Az angol szövegből Beckett – a dekonkretizálás jegyében – kihúzta azokat a francia textusban még meglévő mondatokat, melyek a középkori golyvás udvari bolondéhoz (vö.: „Az ott mintha golyva lenne.” „Nem föltétlenül.”) hasonló – a 20. században már értelmezhetetlenül anakronisztikus – funkciót társítottak e rejtélyes szó jelentéséhez.

Vö.: Luckyra mondja Estragon, hogy szuszog, mint egy *víziszörny*: „He's puffing like a *grampus*.” Mind az angol *grampus*, mind a magyar *krampusz* (latin *crassus* = *nagy*, *piscis* = *hal*) képzelet szülte teremtményeket jelöl: angolul víziszörnyet jelent (az új magyar szövegben: „Fújtat, mint a *víziló*.”), de a télünnephez tartozó európai legendakörben a Mikulás szolgájaként ismert *krampuszok* inkább ugribugri *kisördögök*, *ördögfiókák*, *ördögfiak* (vö.: *Kurrah*, *Berreh* és *Duzzog* Vörösmarthy Mihály *Csongor és Tündéjében*).

Az angol eredetiben Beckett (vagy Baum) által *kitalált* szó szerepel, a magyar fordításba is újonnan alkotott, nem lexéma értékű szó került. Lucky figuráját Beckett feltehetően egy hajlott hátú, furcsa fizimiskájú vasúti hordárról mintázta – a talányos hangzású *kramp* a vasúti *krampácsoló* és a mesebeli *krampusz* szavak szókezdő közös betűiből jött létre.

## 4.2. Az „enigma lehántása” a Lucky-monológban

### 4.2.1. Kulcs a Lucky-monológhoz

Lucky a szerzői – és rendezői – értelmezés kulcsfigurája, fontos, hogy megértsük és pontosan fordítsuk le enigmatikus nagymonológja értelmét: „bolond beszéd” – kell, hogy legyen benne rendszer Beckett esetlegességeket nélkülöző alkotói törvényei

szerint. Saját *Godot*-rendezését 1975-ben Berlinben azzal kezdte Beckett, hogy a színészek legnagyobb megrökönyödésére napokig a Luckyt játszó színésszel próbálta a monológot, mondván: az a legfontosabb az egészben, anélkül a darab nem ér semmit.

A hírhedten hosszú juxtapozíciós dada tiráda előtt azt az instrukciót olvashatják a francia szöveg és a magyar fordítás ismerői, hogy: „**teljesen egyhangúan**”. A gépies és értelmetlen kántálásra serkentő szerzői utasítás éppen az értelmező intonációtól, a beszéd szupraszegmentális jegyeitől fosztotta meg a színészt.

Alaposabb vizsgálódás és a lefordításához szükséges szoros olvasás („close reading”) után felfedezhetjük a mondatértékű közlések értelmi rendszerét és a grammatika összerendező logikáját Lucky monológjában is. Ha a nyomtatott textus folyamatoságából újratordeljük a szöveget, szétválasztva a stílusban vagy jelentésük szerint egymáshoz tartozó – azonos vektorirányba mutató – szavakat, szintagmákat, meglepő végeredményt kapunk.

Tartalmuk, stílusuk alapján három nagyobb szövegcsoport különíthető el: Lucky skizofrén módon három különböző stílusú, egymásba montírozott szöveget mond egyidőben! A szövegek főmondatait alárendelő és beékelte mellérendelő tagmondatokkal – sztereotípiákkal, közhelyekkel, zsurnalisztikai kifejezésekkel, ismétlésekkel – szakítja meg, így az összetartó nyelvtani szerkezet első olvasásra nem felfejthető.

Az angolban a kötött szórend és a prepozíció segít mondatértékű közleménnyé kapcsolni az egymáshoz tartozó szavakat, kifejezéseket, az agglutináló magyar nyelvben a toldalékolás. Ha az angol szöveg sorokra szabdalva kollázsának csak minden második-harmadik mozaikegységét olvassuk össze (kihagyva a folytatásként nem kínálgató sorozatokat), kis szódominálás után értelmes félmondatokat kapunk, melyek a végén ép szerkezetű, szabályos grammatikájú mondatokká állnak össze. A fordító feladata ettől kezdve egyszerű: a magyar nyelv szabályai szerint kell toldalékolni és nyelvtani viszonyrendszerbe építeni az angol szavak magyar megfelelőit:

**Adva van** – amint azt nyilvánossá tett munkáiban Punciver és Wattkan lefekteti – **egy személyes Isten** – quaquaquaqu – **egy fehér szakállú** – quaquaquaqu –, **aki időn kívül és kiterjedés nélkül létezik, aki az isteni apátia**, az isteni atámbia, az isteni afázia **magasságaiból** eddig még ismeretlen okból – amire az idő majd magyarázatot ad – **szívből szeret** kevés kivételtől eltekintve **mindannyiunkat**, és mint az isteni Miranda **együtt szenved mindazokkal, akik** eddig még ismeretlen okból – amire majd az idő magyarázatot ad – **a gyötrelmekre vettettek, a tűzbe**

**vettettek, mely tűznek lángja fellobban és** – ha így megy tovább, ki vonná kétségbe – **lángba borítja a levegővet,** lángot vet; más szóval mondva: a poklot beledurrantja a mennybe –, **ahol óh, hogy ragyog az ég azúrja, milyen nyugodtan,** milyen nyugodtan – **mely nyugodtság bár átmeneti, mégis jobb a semminél!**

**Adva van**

amint azt nyilvánossá tett munkáiban

Punciver és Wattkan

lefekteti

**egy személyes Isten**

quaquaquaqua

**egy fehér szakállú**

quaquaquaqua

**aki időn kívül és kiterjedés nélkül létezik**

**aki az isteni apátia**

az isteni atámbia

az isteni afázia

**magasságaiból**

eddig még ismeretlen okból

amire az idő majd magyarázatot ad

**szívből szeret**

kevés kivételtől eltekintve

**mindannyiunkat**

**és**

mint az isteni Miranda

**együtt szenved mindazokkal**

**akik**

eddig még ismeretlen okból

amire majd az idő magyarázatot ad

**a gyötrelmekre vettettek**

**a tűzbe vettettek**

**mely tűznek lángja fellobban**

**és**

ha így megy tovább

ki vonná kétségbe

**lángba borítja a levegővet**

lángot vet

más szóval mondva

a poklot beledurrantja a mennybe

**ahol**

**óh hogy ragyog az ég azúrja**

**milyen nyugodtan**

milyen nyugodtan  
**mely nyugodtság**  
**bár átmeneti**  
**mégis jobb a semminél**

A töredékek többszörösen összetett értelmes mondattá állnak össze. A beékelődő – pillanatnyilag számunkra lényegtelen – sorregységeket kihagyva **teológiai tartalmat** közvetítő mondatot kapunk:

**Adva van egy személyes Isten – egy fehérszakállú –, aki időn kívül és kiterjedés nélkül létezik, aki az isteni apátia magasságaiból szívből szeret mindannyiunkat, és együtt szenved mindazokkal, akik a gyöttelemeire vették, a tűzbe vettek, mely tűznek lángja fellobban és lángba borítja a levegővet, ahol óh, hogy ragyog az ég azúrja, milyen nyugodtan – mely nyugodtság bár átmeneti, mégis jobb a semminél.**

Ugyanezzel a módszerrel más sortöredékek egymás után rakásával, az alá-mellérendelő sallangok elhagyása után az emberiség elkorcsosulását vizsgáló fiktív tudományos értekezés egyik mondatát olvashatjuk:

**Amint azt nyilvánossá tett munkáiban Punciver és Wattkan lefekteti, sőt mi több: figyelembe véve, hogy Testes és Cudarn befejezetlen munkáinak eredményeként erőfeszítéseiket siker koronázta Esse-in-Posse Emberiseggkutató Akakakadémiáján, minden kétséget kizáróan megállapítást nyert, hogy – Farfing és Beleböff befejezetlen munkáira tekintettel (amit sokan tagadnak) – az ember a fejlett táplálkozási és ürítési szokások ellenére sorvad és senyved, sőt mi több, a testkultúrafejlés irányelvei ellenére, a sporttevékenységek üzése ellenére eltörpül és pusztul.**

A harmadik összerakott mondat egy látomásos-zaklatott **művészi szabadvers** erejével fest múltbeli vagy jövőbeli világvégét, emberi szenvedéssel teli kozmikus világégést, jégkori, világháborús vagy atomsokkos kataklizmát:

**Síkokon és hegytetőkön, tengerpartokon, folyók medrében  
futó vizek, futótüzek!  
A lég és majd a föld a jéghidegben,  
a vaksötétben kövek hona!  
Ó jaj! Ó jaj!  
A kövek Urának hatszázvalahányadik évében  
a lég, a föld, a víz jéghideg!  
A szakáll, a lángok, a könnyek, a kövek!  
Ó jaj, ó jaj a koponya, a koponya,**

### **a koponya, a koponya Connemarában! Ó jaj!**

Lucky monológja tehát a vallásos, a tudományos és a művészi megfogalmazás „egymásrakopírozott” verbális eszközeivel vizsgálja isten létét és a pusztulásba, a halálba sodródó emberiség helyzetét. Egy valaha értelmes értelmiségi lény – mára már lepusztult véglény – visszaidézi a korábbi magas szinten gondolkodó entellektüelt (tudóspapot-művészt).

Ennek az egyetemes és nagyívű kísérletnek a kétségbeejtő paradoxona akkor „vág léket a koponyákon” – Örkény István szavaival élve –, ha az interpretált szavak mögötti jelentés is eljut a néző tudatába – értelmező, magyarázó, tanáros-prédikatori interpretációval – a francia instrukció monoton szövegmondásra buzdító felhívásával ellentétben. **az angol szövegből elmaradó „teljesen egyhangúan” instrukció** azt sugallja rendezőnek-színésznek, hogy a beszédet kísérő szupraszegmentális jegyek: hangszín, hangerő, hangmagasság, beszédstílus, beszédtempó, szünetek (és a metakommunikatív színészi eszközök: arcjáték, gesztusok, testtartás, pózok) rafináltan kidolgozott alkalmazásával – egy triplán skizoid csatornaváltó éles vágásainak montírozásában – Lucky értelmesen, érthetően és érdekesítően magyarázza el a három összefont monológ jelentését a hallgatóságnak – ez a szuggesztív-értelmező tudományos „székfoglaló” prófécia fokozódik a monológ előtti hosszú szerzői utasítások szerint epileptikusan szenvedélyes örületté.

#### **4.2.2. Vezényszavak a Pozzo-Lucky kapcsolatban**

A Pozzo-Lucky kapcsolatban elhangzó vezényszavak nem a katonai tiszt-puccer, vagy a feudális úr-szolga alárendeltségi viszony szokásos parancsszavai; *a magyar fordításban is* – a kontextusnak megfelelően – a még megalázóbb *ember-állat, gazda-ló* viszonyra utalnak: Pozzo málhás lónak használja, idomított cirkuszi lóként produkáltja. „A lovát nógatta.” („At his horse.”), illetve: „És a *gazdájára*, arra nem emlékszel?” („And his *keeper*, do you not remember him?”). Pozzo „állatként kezeli, ostorral hajtja, istránggal-kantárral-gyeplővel (KGE fordításában kutyára képzettársító pórázzal) irányítja Luckyt: **Gyia! Hóha! Curik! Gyeride! Gyí!**



### 4.3. A fordítói megoldás mint a darabértelmezés kulcsa

#### 4.3.1. „*The Board*”

A legtitokzatosabb és legértelmezhetetlenebb – ezért legnehezebben fordítható – mondat az este 7-8 óra körül „kariatidákra feszülve lógó” vak Pozzo helyszínanonosító kérdő mondata – a szimbolikusan nagybetűs névszó miatt:

**POZZO Isn't it by any chance the place known as the Board?**

Az angol szövegben többjelentésű szó áll [*board* = *deszka, deszkalap, palló, tábla, fedélzet, karton, keménypapír; ellátás, élelmezés; bizottság, tanács, testület*].

A francia szövegben álló *planche* szó (*plancher* alakban *padlót* jelent) is többértelmű: a vaudeville színpad játékterének képzetét is kelti, de sík felületre, magasan fekvő területre is asszociáltat (*plateau* [= *tálca, fennsík, dobogó, placc, nyílt szín, kifutó*]).

A *board* szó első szótári jelentése (*deszka*) a magyarban is utalhat a színpadra, a „világot jelentő deszkákra”. Az angol szövegben nem egyértelmű, csak asszociáltató a színházra, a színpaddeszákára való utalás, ugyanis csak a többes számú *boards* alak jelent színpadot (*go on the boards* = *színpadra lép*; *take to the boards* = a világot jelentő *deszkára* lép). Ezt az egyetlen jelentésrétegre szűkítő értelmezést sem a francia, sem az angol, sem a magyar szövegben nem hitelesíti sem a szövegelőzmény, sem a szituáció: terepen, szabad téren vagyunk, ahol fa nő; az a beckett-i abszurd színház realista színházi logika szerint működteti térérzékelésünket, és Pozzo is csak vak, de nem örült.

A feltett kérdés beszédhelyzete és Vladimir válasza a formális logika szerint azt kívánja, hogy konkrét, valóságos kültéri helyszínt, területet, mezőgazdasági földterületet jelentő köznév (pl. *mező, tető, lapos, hát, domb, oldal, gerinc, tisztás, irtás, part, stb.*), a nagybetűs írásmód pedig azt, hogy elvont jelentésű vagy metaforikus értelemben használt kifejezés szerepeljen a magyar fordításban is.

*Több lehetőség kínálkozik:*

1. *Deszkalapos*: a *lapos* szó dupla jelentésére támaszkodva *sík földterület* elnevezéseként is szerepelhet (alacsony fekvésű, sík terület, mely *lapos*, mint a

deszka), illetve kimondatlanul definiálja a *színpadot* (lapokkal fedett, deszkalapokkal borított, deszkalapos terület).

2. *Dobogótető*: magaslát földrajzi megnevezése – színpadi emelvény teje.

3. *Tábla*: két jól elkülöníthető konkrét jelentésével, valamint metaforikus-szimbolikus tartalmi vonatkozásaival az eddigi legmegfelelőbb megoldásnak kínálkozik: a *búzatáblára*, az *útjelző táblára*, a színpad *világot jelentő deszkaira*, az *ítélőtestületre (táblabíráskodás, ítélet)* egyként asszociáltat.

A köznapi, és a metaforikus mellé szakrális tartalmú jelentésréteget is keresve az ószövetségi Krónika első könyvében („Akkor átadta Dávid az ő fiának, Salamonnak a tornácznak, annak házacskaíának, kincstartó helyeinek, felházainak és belső kamaráinak, a kegyelem táblája helyének is formáját.” – 1 Krónika 28,11), illetve a Mózes harmadik könyvében leírt kiengesztelési állatáldozás szertartásrekvizitumai kínálnak kapaszkodót: „És mondá az Úr Mózesnek: Szólj a te atyádfiának, Áronnak, hogy ne menjen be akár-mikor a szenthelyre a függönyön belül a fedél elé, amely a láda felett van, hogy meg ne haljon, mert felhőben jelenek meg a fedél felett.” (3Mózes 16,2) „És ölje meg a bűnért való áldozati bakot, a mely a népé, és vigye be annak vérének a függönyön belül, és úgy cselekedjék annak vérével, a mint a tuloknak vérével cselekedett: hintse ugyanis azt a fedélre és a fedél elé” (3Mózes 16,15).

A *szenthely* angol nyelvű bibliákban használt megfelelői (sanctuary, holy place, holy place within the veil, sanctuary inside the veil, holy place behind the veil) *függöny-nyel takart szentélyre* utalnak.

A *fedél* megnevezésére használt szavak közül (*proprietary* [=praetori kormányzószék]; *oracle* [=templomi benső szentély]) irányadó a *mercy seat* jelentése: *kegyelemtrónus*; a frigyláda arany *teteje*, ahonnan Isten felhőből irányította népét.

Az 1590-es Vizsolyi Biblia a *fedél* megnevezésére két kifejezést használ: „...Szólly Aaronnak az te atyádfiának, hogy ne mennyen mindenkor az *szent helyre* az *Suporláton* belől, az *Kegyelem tábláia* eleibe melly az ládán fellül vagyon, hogy meg ne hallyon, mert felhőben ielenem meg az *Kegyelemnec tábláian* fellül. (3Mózes 16,2). „Annac felötte öllye meg az kösségnek bakiát azoknac bűnökért való áldozatra, és vigye be annac vérének az *Suporláton* belől, és áképpen czelekedgyéc annac véréuel mint á tuloknak

véréuel, hincze meg azzal az *Kegyelemnec tábláiát*, és az *Kegyelem táblá* előtt is hintsen el abban.” (3Mózes 16,15).

Az 1661-es Váradi Biblia és az 1846-os Károli Biblia is a „*kegyelem táblája*”, „*kegyelemnek táblája*” kifejezést használja: „... ne mennyen mindenkor *a' szent helyre* *a' superlátón* belől, *a' kegyelem' táblája* eleibe, melly *a' ládán* felül vagyon, hogy meg ne haljon: mert felhőben jelenek meg *a' kegyelem' tábláján* felül.” (3Mózes 16,2). „Annakfelette ölje meg a községnek bakját azoknak bűnökért való áldozatra, és vigye bé annak vérét *a' superlátón* belől, és *a' képen* tselekedjék annak vérével mint *a' tuloknak* vérével tselekedett: hintse meg azzal *a' kegyelemnek tábláját*, és *a' kegyelem' táblája* előtt is hintsen el abban.” (3Mózes 16,15).

A Katolikus Bibliában a *kiengesztelődés táblája* kifejezés fordul elő.

A **Tábla** konkrét, metaforikus és szakrális jelentései:

- |                             |                                                       |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------|
| 1. búzatábla,               | – konkrét <i>vidéki helyszín</i>                      |
| 2. útjelző tábla            | – konkrét, <i>a végtelen úthoz tartozó utalás</i>     |
| 3. deszkatábla              | – metaforikus <i>utalás a színpadra</i>               |
| 4. ítélőtábla, táblabíróság | – szimbolikus <i>utalás az ítélkezésre</i>            |
| 5. kegyelem táblája         | – szakrális <i>utalás az állatáldozat helyszínére</i> |
| 6. kiengesztelődés táblája  | – <i>szakrális utalás a bűnbocsánatra</i>             |

Ugyanakkor más értelmezési irányt mutató motívum, hogy Pozzo *keresztre feszített* pozícióban csüng Vladimir és Estragon nyakán, az idő **este 7 és 8 óra** körül van: **Pilátus 6-kor ítélkezett, Krisztus 9-kor halt meg.** Folytatva Beckett rejtett bibliai allúzióinak logikáját biztosan kijelenthetjük, hogy hollétük helyszíne a Gabbatha, Pilátus *ítélőszékének elhúzzható függönnyel felszerelt kőtornáca*: „Az Pilatus azért mikor hallotta volna ez beszédet, ki hozá Jesust, és üle á törvény tévő szekbe, az helyen melly *Lithostrotosnac* mondatic, Sidoúl pedig *Gabbathanac*.” (Vizsolyi Biblia, János 19,13).

A *Lithostrotos* [*lithos* = *kavics* (görög); *stromeno* = *kirakott, ágyazott* (görög); *lithostoros* (görög) = *kaviccsal kirakott*] a Textus receptusból – az Újszövetség ógörög összövegéből – fordítás nélkül került át a Vizsolyi Bibliába; Az Újszövetségi görög-magyar szótár meghatározása szerint *Gab(b)atha* a görög *Lithosztroton* [= *kikövezett tér(ség)*] megfelelője, Jeruzsálem egyik területe, itt tartotta Pilátus a Jézussal kapcsola-

tos bírói tárgyalást: „bírói székébe ült azon a helyen, amelyet **Köves-térnek**, héberül (arámul) pedig *Gabbathának* neveztek” (János 19,13).

A *Gabbatha* egy arám (aramaeus) nyelvű tulajdonnév görög átírása, neme és formája bizonytalan: *gabéta* [= nyílt térség], vagy *gebatá* [= magaslat].

Károli Gáspár a görög *Lithostrotos* szóhoz fűzött jegyzetéből kiderül, hogy *Lithostrotos* nem más, mint *zománcos kőpadló*; a *Gabbatha* pedig a zománcozott mozaiklapokkal borított **kőemlénynek a neve, ahol a bírák törvénytevő széke állott**: „Lithostrotos pagimontomnac neue, mondhattyc talam szomantzoz pagimontomnac, Gabbatha magassagot iegyez, menemő magas az biraknac törven tevő szekec” (Vizsolyi Biblia széljegyzete 101. oldal).

A Váradi Biblia széljegyzete a *fundamentum*, *alapzat* jelentésű *pádimentum* szót használja a magyarázatban: „Lithostrotosz *pádimentomnac* neve, mondahttyuc talám *zomántzos pádimontomnac*.”

Az 1850 utáni magyar bibliafordítás-átdolgozások archaikus csengésű magyar szóra cserélték a görög szót, de az arám nyelvű megnevezést megtartották: „Pilátus azért, a mikor hallja vala e beszédet, kihozá Jézust, és üle a *törvénytevő székbe* azon a helyen, amelyet **Kőpadolatnak** hívtak, zsidóul pedig *Gabbathának*.” (János 19,13). Ugyanígy jártak el az angol bibliafordítások is: „When Pilate heard this, he brought Jesus out and sat down on the *judge's seat* at a place known as the *Stone Pavement* which in Aramaic is *Gabbatha*.” (John 19,13).

A **Kőpadolat** a Bibliában egyetlen helyen és egyetlen alkalommal – János evangéliumában – fordul elő, Vladimir rácsodálkozása a számára ismeretlen szóra megalapozott és hihető („Nem erre a helyre mondják egészen véletlenül, hogy a Kőpadolat?” – „Sose hallottam róla.” – „Akkor ez nem a Kőpadolat.”).

Ritka, de létező magyar szó: ezt használja a legtöbb modern bibliakiadás, többek között a 2002-es Kolozsvári Biblia is; más mai kiadványok a Kőpadolatot a *Márványkövezet* szóra cserélik.

A héber *Gab(b)atha* szóval rokonítható szintén héber eredetű *Kab(b)ala* szó *elfogadást* jelent – Krisztus tiltakozás nélkül elfogadta az ítéletet. A *Kőpadolat* héber neve tehát a kimondott ítélet engedelmes elfogadásának motívumát is tartalmazza. A *kabala*, *kabalakő* kifejezés a magyar nyelvben ma is használatos.

A *the Board* lehetne magyar fordításban a *fa* minőségét őrző *Ládatető, Kegyelemtábla, Írgalomtábla, Kegyelempad, Kegyelemtrón*; vagy a *kő* minőségét őrző *Ítélokő, Laposkő, Kőhát, Kőtrón; Kabalakő*, vagy a kettőt szerencsésen ötvöző *Fedélkő, Táblakő* (a *kőtáblát* Mózes már lefoglalta); vagy az ószövetségi *áldozatra* utaló *Áldozókő, Bakölő, Bakhát*, vagy az újszövetségi kereszthalálra *ítélést* szimbolizáló *Ítéltornác, Ítélpadolat, Bírák széke* vagy a ma is használt *Ítélszék, Ítéltábla* – a szavak jelentésének összetettségét, stiláris értékét tekintve e kiemelt helyen szereplő kulcsfontosságú szó komplexitása mégis minden esetben csorbulna. Az *ítélethirdetés* helyére, a *feláldozás* helyére és az ítélet *elfogadására* egyként utalás hármass motívumát, a *fa* változó (a ciklikus újjáéledés, a feltámadás jelképe) és a *kő* állandó (az örökkévalóság, az elpusztíthatatlanság szimbóluma) minőségét mind elvont (metaforikus életkioltó hely: *áldozóhely és ítélethozó hely*), mind konkrét (*áldozati oltár lapja és ítélszék talapzata*) jelentésében (az ítéletet elfogadó áldozatra, elítélre vonatkozó utalás tekintetében is: „*vádoltak padja*”) mind szemantikai, mind morfológiai értelemben a bibliai eredetű archaikus *Kőpadolat* szavunk egyesítve tartalmazza.

A darab e jelenetében önmaga fölött ítélező és saját halálbüntetését váró Pozzo-Pilátus értelmezési lehetősége is benne rejlik.

Sokjelentésű és izgalmas rendezői olvasat alapja lehet, ha a színpadi jelenetben Lucky a Pozzo székével együtt a kőre – a Kőpadolatra – esik rá. A kép szimbolikus értelmű bibliai üzenet, végigvonul János evangéliumán: Jézus ítél majd mindenek fölött – Pilátus fölött is ((János 5,22). Ebben a profán Golgota-képben a halálra gyötört néma Lucky „adja” Jézus szerepét, míg a két lator figuráját „kariatída”-pózban domborító Vladimir és Estragon között keresztre feszül az ítélettől rettegő vak Pozzo-Pilátus.

Életrajzírói szerint Beckett mindig hordott magánál Bibliát, néha nem is egyet. A szöveg vizsgálata, a részeredmények összerakása, a napszak és az esti időintervallum, valamint Pozzo instrukcióban előírt szorongása ezúttal János evangéliumához vezetett.

nem a világot jelentő deszkákra vonatkozó célzást, hanem Pilátus ítélszékének – ez esetben metaforikus – kőtalapzatát rejti a sokjelentésű angol szó. A *the Board* magyar megfelelője Pilátus ítélszékének helye: a *Kőpadolat* (János 19,13):

POZZO Hol vagyunk?

VLADIMIR Meg nem mondhatom.

POZZO [Nem az úgynevezett Deszkán vagyunk?] **Nem erre a helyre mondják egészen véletlenül, hogy a Kőpadolat?**

VLADIMIR Sose hallottam róla.  
 POZZO Mégis, milyen?  
 VLADIMIR *(körbepillant)* Leírhatatlan. Nem hasonlít semmihez. Sehol semmi.  
 Csak egy fa.  
 POZZO Akkor ez nem a [Deszka] **Kőpadolat.**

(PINCZÉS 2007.

89. p.)

#### 4.3.2. „Tele a föld üres helyekkel.”

Nehéz megtalálni Estragon duplafenekű mondatainak magyar megfelelőit:

**VLADIMIR And where were we yesterday evening according to you?**

**ESTRAGON How would I know? In another compartment. There's no lack of void.**

(BECKETT 2009. 55. p.)

Vladimir kérdésére – hogy hol voltak tegnap este – mégse lehet azt mondani, amit a szótári alak jelent, hogy egy másik fürkében, egy másik rekeszben, egy másik kapszulában, netán egy másik kalapdobozban, merthogy akkor most az „egyik” fürkében, rekeszben, kapszulában, kalapdobozban kellene lenniük, ők pedig szabadtéren, a fa mellett beszélgetnek. A francia szövegben Estragon ugyanúgy megmondja a rejtélyes választ, mint az angolban. A talányosság és a paradox nyelvi hatás a francia szövegben is benne van: „Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque.” [*= Másutt. Egy másik fürkében. Nincs hiány ürességben*]. Kolozsvári fordításában: „Nem tudom. Máshol. Ürességben itt nincs hiány.” Kolozsvári sem találja a „rekesz” megfelelő magyar megoldását, inkább kikerüli: „Máshol”. Ám a magyarázó második mondatból kilóg a lóláb: a mondat túl filozofikusra sikeredett: „Ürességben itt nincs hiány.” De miféle ürességben nincs hiány? Nincs helyhiány, nincs férőhelyhiány – kínálkozna a természetes válasz. Van üresség, van üres hely bőven? Tág a lég, tág az űr – végtelen a hiány, végtelen az űr...? De hogyan kapcsolódik a filozofikus tartalom a realista helyzethez: a tegnapi itt-tartózkodás igazolásához?

Az angol szöveg ellentétes tartalmakra épülő, paradoxon-szerű nyelvi megoldását (*no lack of void = nincs üresség-hiány*) a magyar szövegnek is ellentétes szószerkezettel kell érzékeltetni.

Elméletileg egyértelmű, hogy az angolhoz hasonlóan *filozófiai és köznapi* jelentéstartalmakat egyaránt hordozó utalást kell találni arra, hogy a világon sok – a létező

testek által *kitöltetlenül hagyott* – szabad térszegmens van a térben, illetve arra, hogy abból az üres valamiből nincs helyhiány, amiben vannak.

A talányos összefüggésben felbukkanó angol „**compartment**” (fülke, rekesz) szó ritkán használt jelentése **parcella**, sírhely – az ürességben létezés (lét)filozófiai kérdésének „magas kontextusú” témáját a reálszituáció „alacsony kontextusában” is értelmezhetővé teszi, s azon túl ez is a temetőkert-játéktér érzetet erősíti: „Hol voltunk tegnap este? – Egy másik parcellában.”

Az *üres* ellentétpárja a *tele*. *Üres – tele*. A parcellában bőven van üres sírgödörhely a temetőkert földjében, tehát *tele* van a parcella *üres* sírhelyekkel. A megoldás szimbolikus síkú értelmezést is lehetővé tesz: gyakorlatilag élő halottként léteznek értelmetlenül és céltalanul az életben, mert „nincs mit tenni”.

*Tele* a parcella, a temetőkert földje *üres* sírgödörrel, sírhelyekkel, ahol tegnap ilyenkor lehettek (de mi láttuk, hogy tegnap is ugyanitt, ugyanebben a parcellában voltak – ha ez a hely most itt felfogható temetőkertnek, parcellának). Általános értelemben pedig *tele* a világ *üres* férőhelyekkel.

Olyan szavak kellenek a mondatba, melyek mindkét jelentést hordozzák.

A kétértelmű, de mégsem erőltetett megoldás: „*Tele a föld üres helyekkel*”

A beckett-i világpusztulás filozófiája a színház konkrét terében az élet/halál határhelyeként értelmezhető temetőkert-helyszínt kívánja magának – erősítve Pozzo kozmikus nagymonológjának sírgödör fölött lovaglólásban szülő és csecsemőjüket a gödörbe (nem árokba!) pottyantó nők vizionált metaforájával az emberi élet rövidegéről és hiábavalóságáról. Beckett 1969-ben egész drámát szentel e villanásnyi emberélet villanásnyira sűrített, 33 másodpercnyi hosszúságú színpadi bemutatására (*Breath - Lélegzet*):

VLADIMIR Mert hol voltunk tegnap este – a te véleményed szerint?

ESTRAGON Honnan tudnám? [Máshol. Ürességben itt nincs hiány.]

**Másik parcellában. Tele a föld üres helyekkel.**

(PINCZÉS 2007. 66. p.)

## IV. A „lap”-ról a „deszká”-ra (ELŐADÁS)

### 1. Ösbemutató(k) és jelentős külföldi előadások

*„Samuel Beckett Godot-ra várva című műve a XX. század legjelentősebb angol nyelven írt színdarabja a brit Royal National Theatre felmérése szerint. A színház 800 drámaíró, színészt, rendezőt és újságíró kérdezett meg, hogy értékelésük alapján összeállítsa az évszázad színdarab-értéklisát, illetve a drámaírók sikerlistáját.”*

MTI – London, 1998. október 22.

A londoni Nemzeti Színház reprezentatív felmérése színházi alkotóművészek, színházi szakemberek véleménye alapján **az angol nyelven írott** színművek között első helyre rangsorolja Beckett főművét. Az angol színházi köztudat mintha tudomást sem venne róla, hogy a műnek van egy korábbi, francia nyelvű változata is. Vagy ők is osztják azt a nézetet, hogy – a szöveganyag és a stiláris kifejezőeszközök jelentős eltérése okán – az *En attendant Godot* és a *Waiting for Godot* két különböző műnek tekintendő? A *Godot-ra várva*t Arthur Miller: *Az ügynök halála* és Tennessee Williams: *A vágy villamosa* című drámája követi az egy évtizeddel ezelőtt készült „szakmai” rangsorban (MTI 1998).

Nem áll rendelkezésre hiteles adat, hogy a színházi előadások népszerűségi listáján

milyen helyet foglal el a *Godot-ra várva* a világszínházban. Magyarul – magyarországi és a határon túli hivatásos színházakban – a fordítás megjelenésétől számított bő négy évtized alatt 20 alkalommal került színre.



A rendezői felkészülés részeként a rendelkezésre álló dokumentáció alapján áttekintem a korábbi fontos külföldi előadások és a magyar nyelvű bemutatók kritikai fogadtatását.

## 1.1. Ősbemutató(k)

A darab befejezésétől, 1949 januárjától négy év telt el a színrekerülésig. A megszólított színházigazgatók, rendezők elutasításra jogosító ürügye, művészetén kívüli kifogása az volt, hogy: nincsenek benne női szerepek, nincs cselekménye, a szereplőkkel nem lehet azonosulni, érdektelen és zavaros a darab mondanivalója, nem térülne meg a produkcióba befektetett pénz.

**1.1.1. A francia nyelvű ősbemutató** 1953. január 5-én – más adatok szerint 19-én (FLETCHER 2000b. 36. p.) – a párizsi Théâtre de Babylonban volt a Pozzót alakító Roger Blin rendezésében, Sergio Gerstein díszletében. A szereposztás a következő volt:

|          |                  |
|----------|------------------|
| ESTRAGON | Pierre Latour    |
| VLADIMIR | Lucien Raimbourg |
| POZZO    | Roger Blin       |
| LUCKY    | Jean Martin      |
| EGY FIÚ  | Serge Lecointe   |

A kezdetben kedvezőtlenül fogadott, botránygyanús – egy alkalommal hangos füttykoncert és Lucky monológja közepén tüntető fújolás miatt függönyösszezárással félbeszakított – produkció később mégis 400 előadásos szériát, német és olasz színházi turnét ért meg. A sajtóvisszhang elutasító és értetlenkedő volt, a darab sznobizmusát és „pszeudojelentőségét” emlegették, jobbik esetben görcsös spekulatív értelmezési kísérletek születtek Isten haláláról; homályosnak és álmélységűnek, keresztény érzületet gúnyolónak bélyegezték az előadást.

Jean Anouilh vélekedése szerint viszont a *Godot-ra várva* kiemelkedő jelentőségű remekmű, Párizsban negyven éve nem volt hasonló horderejű színházbemutató. A francia újregény jeles képviselője, Alain Robbe-Grillet is dicsérte a színészek „tisztá jelenlétét” („pure presence”), Blin újszerű, a **cirkuszi aspektust** hangsúlyozó rendezői munkáját, mellyel a szerző „circus cum vaudville” elképzelését kibontotta. Terjedelmes esszéjében kiemelte, hogy Beckett nem átlátszó és olcsó allegóriákkal operál, hanem **az**

**emberiség általános létállapotát vizsgálja** új dramaturgiai eszközökkel. Jacques Le-marchand a *Figaro Littéraire* hasábjain megjelent kritikája a mű **képzeletgazdagságát, mélységét, egyszerűségét, humorát és eredetien egyéni világszemléletét** értékelte (i.m. 38. p.).

1.1.2. **Az angol változat világpremierje** Londonban megelőzte a szövegmegjelenést a Faber and Faber kiadónál (BECKETT 1956). A szigetországi – cenzúrázott szövegű – bemutatót Peter Hall rendezte Peter Snow díszletében 1955. augusztus 3-án az Arts Theatre-ben (1955. szeptemberétől a Criterionban). A szerző tiltakozása ellenére a „csúnya” szavaktól és az erkölcsrombolónak tartott jelenetektől „megtisztított” londoni bemutató (Beckett mindössze annyit tudott elérni, hogy a kihúzott jelenetek közül a nadragletolós záróképet visszategyék) szereposztása a következő volt:

|          |                  |
|----------|------------------|
| ESTRAGON | Peter Woodthorpe |
| VLADIMIR | Paul Daneman     |
| LUCKY    | Timothy Bateson  |
| POZZO    | Peter Bull       |
| EGY FIÚ  | Michael Walker   |

A bemutató rettenetes bukás volt – a Pozzót alakító Peter Bull visszaemlékezése szerint a közönség fagyos hangulatban szenvedte végig a bemutatót, a nézők felől áradó „ellenséges attitűd és rosszindulat örvénylő hullámai átsaptak a rivaldán, a függöny legördülése után a tömeg fejvesztve menekült a ruhatár felé” (idézi GRAVER 1989. 13. p.). A gunyoros hangú, élcelődő kritikák szemfényvesztő avantgárd mutatványnak bélyegezték, a komoly színházbajáró polgárokat eltanácsolták ettől az intellektualizáló hülyéskedéstől („serious highbrow frolic”), ám a *Sunday Times* és a *The Observer* kritikái egycsapásra megváltoztatták az előadás fogadtatását (FLETCHER 2000b. 40. p.).

Harold Hobson szenvedélyes hangú méltató kritikájában dicsérte a darab **eredetiségét és belső szépségét, a szerző kifinomult stílusát és fantáziáját, a briliáns párbeszédröpsztokat, az ismétlődő szerkezet szituációit, a szájalom, a részvét, a könyörületesség hangjait** és arra buzdította olvasóit, hogy föltétlenül nézzék meg az előadást. Kenneth Tynan szerint az előadás **csodálatosan egyesítette a music-hall és a parabola stílusjegyeit** – a music-hall szentimentalizmusa és a parabola emelkedett szájbarágóssága nélkül (GRAVER 1989. 14. p.).

A *Times Literary Supplement* egyik cikkének később azonosított szerzője szerint a darab egy **hosszan kitartott metafora az emberi élet természetéről**; ez a metafora különösen meghatározó a **liberális gondolkodásúak bizonytalanságérzetében**, mely a **modern nyugat-európai közhangulat uralkodó tendenciája** (FRASER 1956). Felfedezi a darabban a **keresztény motívumokat**, rávilágít a középkori **moralitásjáték-párhuzamokra** és a darab erkölcsvizsgáló tendenciáira. A két főhős boldogtalanságát **az emberiség általános hanyatlásának szimbólumaként** értelmezi, Godot-hoz fűződő homályos viszonyukat a kétségbeesés és a remény pólusai között billegő kényes egyensúlyi állapottal magyarázza: a két lator példázatának mintájára **bízhatnak, de el nem bízhatják magukat**.

Lawrence Graver bemutatót követő összefoglaló recepcióanalízise szerint J.M.S. Tompkins **ősi keresztény allegóriát** lát a darabban, **mely az emberi természet a két lator példázatában manifesztálódó alapvető dualizmusát** testesíti meg. Meghökkenítő figurapár-értelmezése szerint a Vladimir-Estragon páros üdvözlül majd, mert az emberiség könnyörületességét, bűnbánó hajlamát testesíti meg, a Pozzo-Lucky úr-szolga páros viszont jó úton halad az elkárhozás felé, mert felforgatta az emberi egymásmellettélés természetes rendjét. Katherine M. Wilson **doktriner egzisztencialista filozófiát** érzékel a darab mélyén, mely a mai világállapot szerinti emberi életet tárja elénk annak minden elviselhetetlen szörnyűségével. Ugyanakkor szempontként felveti, hogy **a darab gondolati üzenete determinizmuselutasító**, és arra figyelmeztet, hogy ha a Godot-ra várás ilyen reménytelenül bizonytalan, vajon **kötelező-e nekünk Godot-ra várni**? A kérdésfelvetésben az egzisztencialista „szabad választás” tételének látens bírálata is benne van: nemcsak az öngyilkosság és a cél nélküli élet lehetősége között választhatunk – talán van harmadik út is. William Simpson úgy véli, Beckett az ír vallásos neveltetés során elsajátított világnéző működésképtelensége, **az embert felelőtlenül magára hagyó Isten ellen lázad** – a magyarázat gyenge pontja, hogy Beckett protestáns neveltetésű ateista, és nem saját meggyőződése ellen lázadó katolikus hívő. Philip Bagby szerint **a darab ereje a többértelműségben („ambiguity”)** rejlik, annak elutasításában, hogy határozottan egyértelmű és konkrét magyarázatot adjon: miért a reményt vagy miért a kétségbeesést kellene elfogadnunk (GRAVER 1989. 16. p.).

**1.1.3. Az amerikanizált szöveg legendásan félresikerült premierje** 1956. január 3-án Miamiban volt (először Broadway-bemutatót tervezett Michael Meyerberg producer, míg be nem látta, hogy az előadás ott halálra lenne ítélve, sőt a később tervbe vett washingtoni és a philadelphiai helyszín sem bizonyult alkalmasnak).

A Coconut Grove Playhouse produkcióját Alan Schneider rendezte vendégként, két „húzónev”, Bert Lahr and Tom Ewell szereplésével, akik briliáns vaudville-komédiások voltak, de sem elképzelésük, sem színészi eszköztáruk nem volt a Beckett intenciói szerinti mélyebb tartalmak megszólaltatására. A „két kontinens kacagási szenzációja” („the laugh sensation of two continents”) szlogennel „sajtóhirdetett” előadás második felvonására gyakorlatilag teljesen kiürült a nézőtér – a tengerparti vakációzókból álló közönség hazament, mindössze Tennessee Williams és William Saroyan hangos bravózásától visszhangzott a színházterem (i.m. 18. p.), és néhány jószemű kritikus – köztük Walter Kerr, a *Herald Tribune* újságírója és a dolgozat mottójában idézett Brooks Attkinson, a *New York Times* kritikusa vette észre, hogy ez az érzélgősségmentesen modern tónusban megírt mű maga a misztérium, enigmába csomagolva, és szerzője nem sarlatán (ATTKINSON 1956).

## 1.2. További világszínházi bemutatók

A világ „keleti tömbjének” színházai közül **Varsóban** már 1954-ben (más adatok szerint 1956-ban) bemutatták a francia szöveg első lengyel fordítását. Jerzy Kreczmar rendező merész interpretációja a darabot a mélyen katolikus hagyományú országban nem krisztusváró vallási allegóriaként, hanem **társadalmi parabolaként** értelmezte: Godot eljövetele Lengyelország Szovjetuniótól való jövőbeni függetlenedésének reményét jelentette (GRAVER 1989. 88. p.).

Jelentős színháztörténeti esemény, hogy a *Waiting for Godot* a londoni ősbemutatót követően még ugyanabban az évben, 1955-ben színre került **Írországbán**, a „kövek honában” is: a dublini Abbey Theatre mutatta be Alan Simpson korszerű, ám az ír színházi hagyományokra is építő rendezésében. A *Godot* más értelemben is „haza talált”: itt nem volt érvényben a Lord Chamberlain képviselte cenzúra, **ez az első előadás, mely a nyomtatásban lényegesen később megjelent, a teljes és csonkítatlan, a szerző által hitelesnek és véglegesnek minősített szöveg** („complete and unex-

*purgated*”, „*authorized by Mr. Beckett as definitive*”) (BECKETT 1965a) **alapján készült**. Később, 1988-ban a dublini Gate Theatre előadását Beckett korábbi német rendezésének asszisztense, Walter Asmus állította színre – szigorúan a szerző-rendező színpadi intencióit követve.

A darabot 1956-ban **New Yorkban** a John Golde Theatre mutatta be Herbert Berghof korrekt rendezésében. A New York-i Lincoln Center 1988-as bemutatóját Mike Nichols rendezte.

Ősbemutató értékű a **londoni** Royal Court Theatre 1964-es előadása Anthony Page rendezésében. Ez a komoly kritikai visszhangot kiváltó és nagy közönségsikernek örvendő kiváló produkció volt **az első angliai előadás**, mely a javított és cenzúrázatlan *Waiting for Godot* szövegre épült s melyet a Faber and Faber Könyvkiadó a premier hatására jelentetett meg. A komparatív kritikák az új bemutató erényeit és az irodalmi alkotás iskolateremtő voltát emelték ki: „Amikor először láttuk a *Godot*-t Londonban, egyértelmű felismerésünk az volt, hogy a legmagasabb fokú eredetiség és tehetség jellemezte; kilenc évvel később az a mű áll előttünk, mely új színházi nyelvet hozott létre, és megteremtette a maga saját világát. A darab mára bevonult a „népművészet”-be – irodalmi alkotásról lévén szó ez a legnagyobb elérhető eredmény (N.N. The Times 1964). A londoni Nemzeti Színház 1987-es produkciója (rendezte Michael Rudman) folytatta a fontos angliai előadások sorát, jelentős újraértelmező szándék nélkül.

A **francia** nyelvű bemutatók – a párizsi Odéon Színház 1961-es sikeres előadása is – természetesen a második – 1954-es –, javított francia nyelvű kiadás szövegére épültek.

Jelentős politikai-emberi jogi áttörés volt 1957-ben New Yorkban, 1962-ben Johannesburgban, a teljes egészében **színesbőrű szereposztást** felvonultató *Godot-ra várva*. Cape Townban 1981-ben „fehér-fekete”, vegyes szereposztású előadást mutattak be.

1960-ban Ando Sinia japán rendező **tokiói** premierjének sikere a Shingeki Színházban egyrészt bebizonyította, hogy **a darab nem csak a keresztény hagyományok ismeretében értelmezhető**, másrészt rávilágított a beckett dramaturgia és a hagyományos japán nó színház azonos elemeire is.

### 1.3. Beckett rendez Beckettet – szerzői rendezés német nyelven

Fokozott várakozás előzte meg az **1975-ös berlini Schiller Theater Werkstatt** előadását, melyet maga a szerző rendezett. Az érthető érdeklődést az indokolta, hogy a rejtély kibogozására, a dráma legérvényesebb megszólaltatására magát a szerzőt tartották a legautentikusabb interpretátornak. Az előadás az angoltól fordított német szövegre épült, és mai is különleges helyet foglal el a *Godot*-produkciók történetében. „Csakhogy ki láthatta mifelénk ezt az **iránymutató előadást?**” (MIHÁLYI 2003. 37. p.). Gerold László, Saád Katalin, Eörsi István és Koltai Tamás látták és beszámoltak róla.

Gerold László leírja, sokan abban reménykedtek, hogy „végre a szerző hiteles színpadi tolmácsolásában kiderül, ki is tulajdonképpen a címben említett titokzatos *Godot*” (GEROLD 1985. 50. p.), ám az előadás láttán csalódniuk kellett. „Reálisabbnak látszott azok reménye, akik azt várták, hogy a rendezést vállaló író apróbb mozzanatokkal gazdagítja majd művének értelmezését. Bár **Beckett semmiféle meglepő megoldással nem szolgált**, *Godot*-rendezése mégis tanulságos.” (GEROLD 1976. 10. p.). Gerold szerint Beckett jobban egyéníti a két főszereplőt, mint maga a drámaszöveg, kettejük kapcsolata is konkrétabb és meghatározottabb. Kevésbé formálja komikusra színészeit, nincs rajtuk bohócos maszk, nem a cirkusz világát juttatják eszünkbe, hanem egyénített sorsú „háromdimenziós” emberek. Pozzo és Lucky kapcsolatában viszont nem változtat az úr-szolga viszony ismert archetipikus képletén (GEROLD 1985. 53. p.).

Az angol ősbemutató rendezője, Peter Hall naplójegyzetében rajongva ír a Schiller Theater német nyelvű vendégjátékáról a Royal Court Theatre termében: „Remekmű. Abszolút pontos, áttekinthető, kemény. Semmi szentimentalizmus, semmi engedelmesség, semmi tettetés. Buster Keaton szelleme lebeg Vladimir és Estragon fölött. Vladimir nagyon magas. Estragon kicsi, komikus és szívbemarkoló, nagyszerű alakítás. A produkció egésze is igen-igen szép. Helyreállította megingatott hitemet a színházban” (HALL 1983. 230. p.).

Pályi András érzékelése szerint a szerző rendezése „sokkal elvontabb és stilizáltabb”, mint maga az irodalmi mű: **az író Beckett világképe nem azonos a rendező Beckett világképével** (PÁLYI 1988. 17. p.). „*Godot-ra várva* olvasva perzselőbb, ihle-

tettebb, közelebb kerül az emberhez, mélyebben beléíródik, mint a számos nagyszerű részlettel rendelkező, végsőkéig kidolgozott, de éppen ezért némileg hidegebb előadás” (GEROLD 1976. 10. p.).

A beszéd elnémul, a hangok halkulnak, a fény fogy, a mozgás lassul, az arcjáték lebénul – Romhányi Török Gábor véleménye szerint Beckett felfogásának állandó és általános jellemzője a „negativitás”, az „egyetemes antiklimax”, a csendhez, a sötétséghez és a mozdulatlansághoz „aszimptotikusan közelítő **pantomim**.”: (ROMHÁNYI TÖRÖK 1994 – kiemelés tőlem).

Eörsi István – minden más recenziussal és előadáselemző kritikussal ellentétben – egy „**realista darab realista előadásaként**” számolt be a Beckett rendezte nyugat-berlini *Godot*-ról (idézi PÁLYI 1988. 16. p.) – szóhasználatában a „realista” az „érvényes” szinonimája; ellentétpárja az életidegen, elvont „abszurd” kifejezésnek.

Koltai Tamás „a **mesterkélttség** transzparens báját” csodálta Beckett rendezésének magasfokú stilizáltságában (KOLTAI 2006 – kiemelés tőlem).

Saad Katalin az autentikus Beckett-tolmácsolás kérdéseit elemezve megállapítja: „Beckett nem arra vállalkozott, hogy az immár majd negyedszázados mű szigorúan megszabott játékkánonját példamutatóan végrehajtsa. A kisebb-nagyobb változtatások épp a mának szóló újabb jelentést, a másféle hangsúlyt kívánják hordozni.” (SAÁD 1975. 36. p.) A dialógusok ellenpontosítására szolgáló reális gesztusrendszert megfogalmazó szerzői instrukcióhalommal szemben a „**látszatvalóság balettjét**” már-már mesterkéltté stilizáló „táncmozdulat-rendet” visz színre a Schiller Theater bravúrprodukciója, amit Saad a dráma **új alkotói átgondolásával** magyaráz (SAÁD 1975).

Összességében „másról szól a színdarab, mint az előadás, a rendező értelmezte az író: a *Godot-ra várva* **nem a remény, hanem a reménytelenség, a tehetetlenség drámája**” (GEROLD 1985. 53. p.).

## 1.4. Tábori György *Godot*-rendezései

A magyar származású Tábori György két alkalommal is megrendezte Beckett darabját – mindkét alkalommal rendhagyó formai jegyekkel, felforgatva és figyelmen kívül hagyva a szerző instrukcióit, de a mű iránti gondolati hűséggel.

**1.4.1. 1984-ben a müncheni Kammerspielben** a franciából fordított régebbi német szöveget (*Wir warten auf Godot*) vette elő.

A rendezői koncepció szerint imitált filmforgatási próbaszituációban vagyunk: asztal körül ülő-álló színészek olvassák /próbálják /adják elő a darabot – az asztalon hatalmas vekkeróra, az asztal fölött lógó tányéros lámpáról lecsüngő fűzfaág „jelzi” a második felvonásban levelet hajtó fát; az összes többi „egyelőre még hiányzó” kelléket a színészek kézmozdulatokkal jelzik, eljátsszák. A mai civil ruhás fiatal Vladimir szövegösszemandó próbát tart az idősebb Estragonnal, a fasisztoid Pozzo – a második felvonásban érzéketlen idegtroncs – katonás vezényszavakkal uszítja a vérebet játszó Luckyt, a Fiú alvilági kamasz zsebtolvaj.

A felső kameraállásból mutatott kép mintha Isten szemével láttatná a figurákat; bizonyos fontos mondatokat a színészek a kamerába mondanak szuperplános közelségből, amit egy másik kamera oldalirányból leleplezően megmutat. Kezdekor az ügyelő (az Úr hangja – Tábori György rendezői hangja) „Light!” utasító parancsára hatalmas ajtó nyílik és fény árasztja el a teret, és a két színész belép a műteremszerű próbaterembe. A darab végén Tábori hangjára („Danke!”) kihunynak a fények, véget ér a teremtő munka. Az újraértelmezett *Godot-ra várva* Tábori rendezésében **a színházi teremtő munkáról, az alkotás folyamatáról szól.**

**1.4.2.** A 92 éves Tábori György halála előtt egy évvel, **2006. február 4-én a Berliner Ensemble** idős színészeivel „*Warten auf Godot*” címmel az angolból fordított német szöveget vitte színre. Thomas Ihrmer beszámolója szerint az előadás ugyan nem éri el korábbi müncheni *Godot*-rendezésének, illetve *A játszma vége (Endgame)* és az *Elveszettek (The Lost Ones)* című Beckett-rendezéseinek színvonalát, a vállalkozás egyedi jellege jelentőssé emeli. Tábori kontemplatív teremtőként maga is jelen van az Adventre, Úrral való találkozás várására, a „szenvendő ember és a részvétlen tömeg” toposzra kihegyezett furcsa produkcióban – hatalmas fotelben ülve teázgat és figyel az előadásban fekete ruhában tébláboló szereplőit – egyedül a Fiú szereplőt alakító alacsony idős színész visel tűzpiros munkásoverallt. A vallásos asszociációs értelmezési kört erősíti Hieronymus Bosch hatalmas festménye a játéktér háttérében, melyen groteszk és kárörvendő arcoktól körülvéve Krisztus a keresztyét cipeli, a színpadon álló fa viszont a



Branderburgi kapu előtti fák koronáját formázza (díslettervező Etienne Pluss). Az előadás legdirektebb értelmező-magyarázó-aktualizáló rendezői megoldása: a második felvonásban bejátszott hangeffektus: egy sportautó erős motorzúgással elindul és nagy sebességgel elhúz mellettünk: **Godot – vagy akire várunk – itt hagyott minket örökre, a várakozás hiábavaló** (IRMER 2006).

## 1.5. Brecht rendezői koncepciója a *Godot*-ról

A második világháború után kettészakadt német állam keleti felében Beckett művei nagyon későn kaptak színpadot – 1986-ban volt *Az utolsó tekercs* (*Krapp's Last Tape*) bemutatója, a *Godot-ra várva* pedig csak 1987-ben került színre. A hivatalos tiltás fokozta az érdeklődést.

Brecht természetesen tudott a darabról: a párizsi és az 1953. szeptemberi nyugat-berlini Schlossparktheater bemutatóját követően a német fordítást *Wir warten auf Godot* címmel ugyanaz a nyugat-berlini kiadó – a Suhrkamp – jelentette meg, amelyik Brecht műveit is kiadta a „vasfüggönyön túl”.

Brecht szisztematikusan foglalkozott a darab bemutatásának gondolatával. Beckett enigmatikus sorai művészi kihívást jelentettek számára, *Gegenentwurf* (*Ellentervezet*) címen ismertté vált jegyzetében még 1953-ban hozzálátott egy ellendramaturgiájú *Ellen-Godot-ra várva* felvázolásához, mely reményei szerint az eredeti mű új változata lehetne. A félretett *Ellen-Godot* tervét 1956-ban – halála előtt néhány hónappal – ismét elővette. Munkatársa, Rülliche-Weiler leírja, hogy Brecht nagyon is tudatában volt Beckett *Godot*-ja korszakos jelentőségének. Szándéka az volt, hogy nyilvánosan demonstrálja: ez a nagyszerűen megírt dráma mennyire kívánja, szinte **követeli a szembesítést a történelem valóságával** és a darabban ábrázolt világ jövőjével – és hogy **az abszurd színházat „ad abszurdum” vigye** (idézi BECHERT 1997. 226. p.).

Olyan színpadi verziót akart készíteni, melyben **Beckettet saját fegyverével verheti meg**. Művészi elképzelése csak szűk körben volt ismert. A Nagy Orosz Szocialista Forradalom és a Kínai Szocialista Forradalom jeleneteit megörökítő **dokumentumfilmekből montírozott mozgóképvetítést** fontolgatott a színen várakozással időt töltő Vladimir és Estragon mögé. E meghökkentően merész rendezői koncepcióhoz **durva dramaturgiai beavatkozások** sorát tervezte a dráma szövegében: kihúzta, megcserélte,

átírta, más szereplők szájába adta az újszerű rendezői koncepcióba nem illő beckett-i mondatokat. A szerzői szándékkal szöges ellentétben a darabban szereplő figurákat **társadalmi típusok képviselőiként** kívánta színpadra vinni. Elképzelése szerint **Estragon „kékköpenyes” kétkezi munkás, Vladimir irodai főnök, Lucky ostoba rendőr, „Von Pozzo” pedig arisztokrata földbirtokos** (VÖLKER 1986. 48. p.).

Jegyzeteivel csak a szöveg **első negyedének átdolgozásáig** jutott, így soha nem derül ki, hogy vajon fejében készen volt-e a teljes koncepció, vagy a szöveganyag állt ellen a további markáns beavatkozásnak. Saját kötete margójára írt feljegyzései alapján megállapítható, hogy **a darab gyökeres átalakítását tervezte**. Adaptációja nem az eredeti szöveg irodalmi korrigálása kívánt lenni, hanem egy olyan színpadi verzió forgatókönyvét akarta megírni, mely bizonyítani tudta volna, hogy Brecht – Beckett-el ellentétben – meggyőződéssel a történelemre támaszkodik.

Brecht halála után a „társadalmasított” *Godot*-adaptáció terve is feledésbe merült, mígnem a hatvanas években baloldali gondolkodású nyugat-berlini esztéták kezdeményezésére Brecht és Beckett látszólag homlokegyenest különböző színházi világának összehasonlító tanulmányozása során a *Gegenentwurf* mint izgalmas színháztörténeti kuriózum újra homloktérbe került.

## 1.6. Rendhagyó előadások

A 20. századi színháztörténelem egyik nagy legendája a San Francisco Actors Workshop 1957-es *Godot*-produkciója Herbert Blau rendezésében, melyet Californiában a San Quentin-i börtön 1400 elítélte előtt mutattak be katartikus sikerrel, s mely – Martin Esslin az abszurd drámáról írt alaplátvának is köszönhetően – nagymértékben hozzájárult a *Godot*-mítosz kialakulásához.

. A fegyencek értelmezésében **Godot: a külvilág. Godot: a szabadulás.** „A börtön egyik nevelője kijelentette: **Ők tudják, mi a várakozás...és tudják, hogy ha Godot végre eljönne, csak csalódást okozna.**” (ESSLIN 1967. 4. p.) Martin Esslin a börtönújságból vett idézete pontosan fogalmazza meg a nyitott struktúrájú művek működési elvét: „Olyan író megnyilatkozása ez – szimbolikus megnyilatkozás, minden egyéni tévedés elkerülése érdekében –, aki elvárja minden nézőtől, hogy maga vonja le saját következtetéseit és kövesse el saját tévedéseit. **A darab nem tett fel semmilyen**

**konkrét kérdést, nem kényszerített a nézőre valami dramatizált erkölcsi tanulságot, nem kecsegtetett valami specifikus reménnyel.** Most is várjuk *Godot*-t és várjuk majd a jövőben is. Ha a díszlet túl sivár lesz és a cselekmény túl lassú, akkor majd szidjuk egymást és megesküszünk, hogy végleg elmegyünk – de a helyzet az, hogy **nincs hova elmenni**” (i.m.15. p.).

Ennek hatására megszorodtak a **börtönszínházi** bemutatók. 1970-ben Sidney Homan tíz floridai börtönben turnézott produkciójával. 1986-ban Svédországban egy börtönszínházi produkció félbeszakadt, mert az elítéltekből létrejött amatőr előadás színjátszói szó szerint értelmezték a *Godot*-val való találkozást: előadás közben megszöktek. A találkozás a szabadsággal rövid és átmeneti volt: elfogták őket és vissza kellett menniük a börtönbe (GRAVER 1989. 88. p.).

1979-ben Strassburgban a Nemzeti Színházban André Engel rendező a **happeningesített előadást** mai utcai környezetben játszatta: bérházak, autók között ült a közönség, a színpadi történeteket „váratlan” „**szerzőidegen**” **események** – terrorista támadás, nemi erőszak, rablás – szakították meg.

1988-ban a hollandiai Haarlemsche város Toneelschuur nevű társulata hivalkodóan drága anyagokból készült kosztümökbe öltöztetett teljes **női szereposztásban** vitte színre a darabot, elegáns arisztokrata kastély dísztermének enteriőrére változtatva az eredeti helyszínt. Nem tudni pontosan, ez a bizarr előadás miről is szólt. Beckett szerzői jogi pert indított a színház ellen (mondván, a nőknek nincs prosztatájuk, tehát nem játszhatják a *Godot-ra várva* szerepeit), de elveszítette: a bírói indoklás szerint a színésznők férfiruhában férfialakokat formáltak meg a színen, s egyetlen drámaírónak sincs joga (holland) színésznőket diszkriminálni. Később több olyan előadás született – külföldön is (Brut de Breton Theater Company, Pontedera Theatre), Magyarországon is (Győr) –, melyben az összes szerepet, vagy valamelyik szerepet színész nő játszotta.

Beckett intenciói szerint születtek ezek az extrém rendezői kísérletek? Beckett művét látták ezen előadások nézői? Vagy a rendezői egoizmus apropóként használta a *Godot*-t saját látomása divatos teatralizálásához? Annak eldöntésére, hogy meddig mehet el a rendezői önkény az interpretálásra szánt mű szabados anyagkezelésében Nánay István gondolatai a mérvadók: „A legszuverénebb rendezői elképzelésnek is szinkronban kell lennie az írói szándékkal, s az író, a darabot nem szabad meghamisítani. Hogy hol húzódik a határ a még lehetséges és a már tilos között, azt persze nagyon nehéz

eldönteni. Itt az írott jognál is érzékenyebben kell működnie az alkotói etikának. Az írói mű a legelszabadultabb képzeletű rendezés esetében is etalon.” (NÁNAY 1999. 20. p.).

## **2. Négy évtized magyar *Godot*-előadásai**

### **2.1. A Kossuth Klubtól – Sepsiszentgyörgyig**

A Kossuth Klub nyilvános **felolvasószínházi estje** megelőzte a nyomtatott megjelenést: a TIT budapesti Kossuth Klubjában Elbert János bevezetője után Bánffy György, Horkai János, Suka Sándor és Somogyvári Pál olvasták fel **1964. október 19-én** a friss fordítói kéziratot.

A franciából fordított *Godot-ra várva* (*En attendant Godot*) első magyarországi bemutatója Budapesten a Thália Színházban volt **1965. október 14-én** – három hónappal a NAGYVILÁG szövegközlése után – a plakát tanúsága szerint **Léner Péter és Kazimír Károly** rendezésében.

A szereposztás a következő volt:

|          |                 |
|----------|-----------------|
| ESTRAGON | Nagy Attila     |
| VLADIMIR | Keres Emil      |
| POZZO    | Inke László     |
| LUCKY    | Gosztonyi János |
| EGY FIÚ  | Sztanó László   |

Az 1964-es budapesti szövegfelolvasó estet nem számítva (de az 1966-os miskolci felolvasószínházi bemutatót előadásnak minősítve) a **20 színrevitelből** összesen 19 magyar nyelvű *Godot-ra várva* előadás használta ezt a fordítást hazai (Kaposvár 1975 és 1988, Madách Színház Kamaraszínháza Budapest 1988, Eger 1991, Szolnok 1992, Miskolc 1993, Művész Színház Budapest 1994, Győr 1995, Térszínház Budapest 1998, Veszprém 1999, Vígszínház/Pesti Színház Budapest 2003) és határon túli magyar színházakban (Újvidék 1980, Komárom 1994, Beregszász 1994, Gyergyószentmiklós 2001, Sepsiszentgyörgy 2005, Szabadka 2005). Mindössze a Csokonai Színház Horváth Árpád Stúdiószínházának 2002-es kétnyelvű (angol-magyar) előadása épült az angoltól fordított magyar szövegre.

Balogh Tibor kritikus jól érzékeli: „A hetvenes években eszmélkedő rendezőnemzedék tagjai mindmáig úgy érzik: torzóban maradna pályájuk, ha nem találkoznanak – egyszer legalább – a *Godot-ra várva* színrevitelének lehetőségével” (BALOGH 2002). Kazimir Károly, Léner Péter, Szabó István, az NSZK-ból meghívott Bódi László, a miskolci felolvasószínházat rendező Orosz György mellett Ascher Tamás, Tompa Gábor (angol nyelvű rendezése mellett három magyar nyelvű előadásban is), Vidnyánszky Attila, Kiss Csaba, Kovács Kristóf, Bucz Hunor, Vándorfi László, Urbán András és jelen dolgozat szerzője vitte színre. A magyarországi és a határon túli magyar színházak *Godot-ra várva* előadásainak teljes dokumentációját szereposztással, dátumokkal együtt a 7. sz. melléklet tartalmazza. (A 20 színházi előadást lajstromozó táblázatban – színházi külsőségeket nélkülöző jellege miatt – nem tüntettem fel a TIT Kossuth Klubjában tartott nyilvános szövegfelolvasó estet. A tájékoztatás kedvéért viszont feltüntettem, de nem számoltam a magyar nyelvű előadások közé a Philippe Adrien Társulat 1994-es angol nyelvű vendégjátékát a Játékszínben.)

Az összesítő táblázatból kiderül, hogy a rendszerváltás előtt – két évtized alatt – a budapesti felolvasóesten túl csak **egy** vidéki felolvasószínházi és **öt „kőszínházi” bemutató** volt. Kerek tíz év telt el a Thália Színház produkciójától Ascher Tamás első kaposvári bemutatójáig (amit tizenhárom évvel később felújítottak), majd újabb nyolc év a Madách Kamaraszínház 1983-as premierjéig. A határon túli első és a rendszerváltásig **egyetlen** magyar nyelvű előadás 1980-ban volt az Újvidéki Színházban.

A rendszerváltás utáni két évtizedben viszont háromszorosára szaporodott az előadások száma: összesen **15 magyar nyelvű társulat** vitte színre. Az 1991-es egri és az 1992-es szolnoki bemutatót követően szinte évi rendszerességgel tűzték műsorra vidéki, fővárosi és határon túli magyar nyelvű színházak – a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház 2005-ös és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház ugyanezen évi bemutatójáig. Összehasonlításképp: mint a magyar *Godot*-kiadásokat vizsgáló fejezetben megállapítottuk, maga a szöveg a rendszerváltás előtt átlagosan négyévente – 24 év alatt 7-szer –, a rendszerváltás után négyszer ilyen gyakorisággal, csaknem évente – a 2006-os centenáriumi kiadásig eltelt 16 esztendő alatt 14-szer – jelent meg nyomtatásban.)

## 2.2. „Nem vagyok én (irodalom)történész.”

### 2.2.1. „Kritikusss!”

Az 1965-ös magyar szöveg megjelenéstől kezdődően kiváló hazai szerzők (Almási Miklós, Bécsy Tamás, Hegedűs Géza, Kéry László, Mihályi Gábor, Ungvári Tamás, Varannay Aurél, Zolnay Vilmos, Sándor Iván és mások) **esszéi, tanulmányai, elemzései** vizsgálják Beckett „marxista lelkiismeretünket borzoló” korszerűségét, abszurd világlátását, lélekben megnyomorított figuráinak patthelyzetállásait, egzisztencialista indíttatású negatív paraboláit, modernista hiánydramaturgiáját; előadáskritikák, dramaturgiai elemzések (Béla Anna, Balogh Tibor, Gerold László, Honti Katalin, Koltai Tamás, Kónya Orsolya, Molnár Gál Péter, Nagy András, Nánay István, Pályi András, Pánkovics Miklós, Tarján Tamás, Saád Katalin, Vass Zsuzsa, Sándor L. István, Tasnádi István, Zappe László és mások **színházi előadásokra reflektáló folyóiratcikkei, kritikái**) foglalkoznak a *Godot-ra várva* szövegével, a dialógusok és a szokatlanul konkrét instrukciók előadásban betöltött szerepével – a meglévő magyar fordítás szövegkritikai vizsgálata azonban máig várat magára.

Nem meglepő, hogy az utóbbi évtized *Godot*-előadásaiban szinte szokássá vált, hogy rendezők, dramaturgok tisztították, pontosították, rövidítették, plakáton feltüntetve is „átfésülték”, „frissítették” Kolozsvári fordítását (mely szöveg a beckett-i korrigált vízmérték szerint nem elég mély, terjedelmes, kotyogós és ballasztokkal terhelt), illetve az angol szövegváltozatból át-átemeltek bizonyos motívumokat a meglévő magyar fordításba. Az előadásokról hírt adó kritikusok ezeket a toldozgató-foldozgató dramaturgiai beavatkozásokat pozitív tendenciaként értékelték.

Megmagyarázhatatlan, hogy az első magyar szövegkiadás óta eltelt bő négy évtized alatt sem kritikusok, sem színházi alkotók nem foglalmazták meg egy – a korrigált francia vagy a még újabb angol szövegből készítendő – új műfordítás létrehozásának színházi igényét. Ha másként nem, Philippe Adrien társulatának 1994-es magyarországi vendégjátékából észlelhetnék volna, hogy az angol szövegváltozat mennyire eltér a javíthatatlan francia szövegből készült magyar fordítástól.

Emblematikus mozzanat, hogy a sokoldalú és felkészült színházi szakember, Perényi Balázs három – határon túli – magyar nyelvű *Godot*-előadást érzékeny pontossággal elemző kritikája a sepsiszentgyörgyi alkotók improvizatív szövegbővítő leleményességét dicséri – holott a dicséret a saját francia szövegét angolra átdolgozó Beckettet (és az angol szöveget jól ismerő és abból mondatokat „kölcsonzó” Tompa Gábor rendezőt)

illetné meg: „Tompá Gábor és Urbán András, a sepsiszentgyörgyi, illetve a szabadkai előadás rendezői – a színlap se itt, se ott nem tüntet fel dramaturgot – alig módosítottak a szövegen, mindössze két-három vendégszöveget illesztettek Kolozsvári Grandpierre Emil fordításába. Ilyen volt a szentgyörgyi Estragon válasza Vladimir ingerült, a közelmúltat firtató kérdéseire: 'Nem vagyok történész.'” (PERÉNYI 2006.11.28.). A Kolozsvári-féle magyar fordításból alaposan felkészült Perényi Balázs friss füllel észlelte, hogy új szövegek hangoznak el az előadásban, de – nem tudván Beckett angol verziójáról – nem világosítja fel a nézőket-olvasókat, hogy **ezek a „vendégszövegek” kivétel nélkül magától a szerzőtől származnak!** Vladimir kérdésére (hogy javaslata szerint honnan is kellene folytatniuk az időkitöltő pótcselekvések és szövegelések félbeszakított rituáléját) az angol változat második felvonásában a semmire nem emlékező Estragon a kritikában idézett mondattal szó szerint egyezően így tér ki a válasz elől: **„I'm not a historian.”**[=Én nem vagyok történész].

VLADIMIR What was I saying, we could go on from there.

ESTRAGON What were you saying when?

VLADIMIR At the very beginning.

ESTRAGON The very beginning of WHAT?

VLADIMIR This evening ... I was saying ... I was saying ...

ESTRAGON **I'm not a historian.**

VLADIMIR Honnan is mondtam, hogy folytathatnánk?

ESTRAGON Mikor mondtad, hogy honnan ?

VLADIMIR A legelején.

ESTRAGON Legelején a MINEK ?

VLADIMIR A ma estének...Azt mondtam, hogy...Azt mondtam, hogy...

ESTRAGON **Nem vagyok én történész.**

(BECKETT 2009. 55. p.)

Hasonló módon elgondolkodtató, hogy milyen premisszákból von le konklúziót a SZÍNHÁZ című szaklap hasábjain Bélia Anna. Helyesen állapítja meg a kaposvári bemutatóban dolgozó színészek munkamódszerét elemezve, hogy Beckett nem helyzetekkel, hanem állapotokkal dolgozik; mert maga a helyzet a *Godot*-ra *hogyan* várunk állapota, viszont a bizonyítékul hozott szövegrészek részben fordítói félreértésből származnak (**börtönviselt előélet, költői múlt**), részben pedig maga Beckett dekonkretizáló átdolgozói szándéka kihúzta őket a későbbi szöveggenerációk példányaiból mint fölösleges és félrevezető konkrét információkat (**melő után** jönnek a találkozóra, **egy-**

**házi iskolába jártak**, stb. – dolgozatom II. részének 6. fejezetében részletesen foglalkozom e szövegrészekkel): „A színésznek ha Beckettet játszik, tudnia kell olyasmiről is, amiről a nézőnek csak sejtelmei vannak, amit a néző nem lát. Olyan figurát játszik, aki jött valahonnan (a néző csak azt tudja, hogy járt iskolába, ismeri a Bibliát, lehet, hogy börtönben is ült, hogy 1900 körül, amikor még volt valaki nem volt bátor ahhoz, hogy leugorják az Eiffel-toronyból, hogy egyszer beugrott a Szajnába, bár ez nem biztos), aki mögött *múlt* van, de most semmi sem fontos számára, csak ez az állapot (BÉLIA 1976. 16. p.). Angol szövegből fordított magyar előadásban a színész – Beckett adatirtó törekvése következtében – a figura térbeli-időbeli múltjáról még ennyi adalékot sem használhat a szerepépítéshez.

### 2.2.2. A szöveg és a szövegmögöttes tartalmak fontossága magyar előadásokban

Koltai Tamás a *Godot-ra várva* három különböző előadásmegvalósulását – a szerzői rendezést, Tompa Gábor sepsiszentgyörgyi és Ascher Tamás kaposvári koncepcióját – elemezve a realizmus és stilizáltság más-más arányú rendezői adagolását regisztrálja: „Beckett rendezésében a mesterkélttség transzparens báját csodáltam, Ascherében az életszerűség stilizációvá párolódását, Tompánál hétköznapiság és gesztikusság észrevétlen egybeolvadását” (KOLTAI 2006). Rámutat a **szöveg fontosságára**, arra, hogy **az értelmezés lehetőségét nem színházon kívül, a darab társadalmi valóságra reflektáló vélt aktuális mozzanatainak erőltetett hangsúlyozásával, hanem a szöveg tartalmi rétegeinek felfejtésével kell megkísérelni**: „...Beckett munkahipotézisét, dramaturgiáját, esztétikáját vagy filozófiáját lehet elvontnak, abszurdnak vagy akárminnek nevezni – magát **a darabot megfejteni** viszont annál nehezebb. Talán mert nem is kell. **A megfejtés belül van. Magában a szövegben.**” (KOLTAI 2006).

Zappe László nemcsak a szövegi tartalmak pontosságára, hanem a **szövegmögöttes jelentések** – sejtetések, érzetek, ésszel nem fölfogható létfilozófiai paradoxonok – megérzékítésének fontosságára hívja fel a figyelmet a sepsiszentgyörgyi előadás kritikájában: rendező és színészek „roppant gazdagon árnyalják a lét értelmetlenségéhez való érzelmi viszonyt, az élet tragikusan groteszk, s egyúttal nevetségesen fájdalmas voltának érzetét”; az előadás „igen pontosan kottázza le a szöveg mögöttes tartalmait” (ZAPPE 2006).



A legpontosabb szövegmegfejtést, a szövegmozgatható tartalmak legpontosabb kottázását – figyelembe véve az alpmű enigmatikus voltát – csak a szerző által jóváhagyott végleges és teljes szöveg filológiailag is pontos magyar fordításában találhatja meg a magyar olvasó, illetve a művet színpadon interpretáló magyar színházi alkotógárda.

A Térszínház Bucz Hunor rendezte produkciójáról szólva Koltai Tamás veszi észre és méltányolja Lukácsi Huba frissítő nyelvi szellemességét, mellyel „átfésülte Kolozsvári Grandpierre Emil fordítását” (KOLTAI 1999. 128. p.) – Bucz Hunor és Lukácsi Huba szintén **az angol szövegváltozat ismeretében dolgozta át** az öt évtizeddel korábban készült fordítást.

Nánay István a Tompa Gábor rendezte sepsiszentgyörgyi előadás színészeit és az **új szövegtartalmakat** dicséri egy Gergely Zsuzsának adott interjúban: „A szövegnek olyan új vonásai derültek ki számomra, amelyek más előadásokban elsikkadtak.” (NÁNAY 2006a 6. p.). Nánaynak természetesen tudomása van arról, hogy a rendező ismeri az angol szövegváltozatot. Tompa három magyar nyelvű előadásban vitte színre a darabot, angol nyelvterületen is rendezte, sőt az ő kezdeményezésére fordította le Vlad Masacci az angol szövegváltozatot román nyelvre – Anca Manitiu románul már meglévő francia alapú fordítása mellé –, természetes, hogy több ponton belekontaminált az előadás magyar szövegébe olyan tartalmakat is, melyek csak az angol szövegváltozatban léteznek.

A debreceni előadás számára **az angol eredeti alapján készített szövegfordítás új színeit, színházi használhatóságát** Balogh Tibor méltatta a Criticai Lapokban: „Egy lírikus drámaíróval találjuk szemben magunkat: rafináltan szerepváltogató, de alanyi fokon szeszélyes költőre bukkanunk egyszerre, aki a tudatát csíkokra hasogatva teríti elénk. **Az újrafordított dialógusokról kiderül: prozódijuk zenei alapú, és a konszonanciájukban felsejlik a nihil harmóniája.** Szférikus, istenkereső artikulációban látjuk-halljuk a debreceni *Godot*-t. **A bibliai utalások talányos gyöngédsége, a nyegle pátosz** kiemelkedik a cselekmény tárgyyszerű kontextusából.” (BALOGH 2002. 19. p. – kiemelés tőlem).

## 2.3. Magyar nyelvű előadáskonceptiók – a korabeli sajtó tükrében

„A rendezői művészet **értelmező** mozzanataról szólva – a produkciós kritikák önkéntelen általánosítása ez – leginkább egy konkrét mű konkrét értelmezésére szoktunk gondolni (...), de tudjuk, ez nem az első, hanem a második lépcsőfok. A rendezői értelmezés – nem pontos a megfogalmazás, de a szakirodalom nem ajánl jobbat – nem ott kezdődik, hogy a rendező elolvas egy darabot és attól gondolatai támadnak. A rendezői értelmezés ott kezdődik, hogy a rendezőnek művészi élményei, megfogalmazást, kimondást követelő gondolatai vannak a történelemről, a társadalomról, az emberről. Így ebben az értelemben tehát a konkrét műértelmező tevékenység már nem az elhatározás (az élmény-megtalálás), hanem a realizálás (a konkrét mű formába öntésének) körébe tartozik” (SZILÁDI 1982. 18. p.).

A rendezői felkészülés egyik fontos állomása volt számomra a korábbi magyar előadások rendezői értelmezéseinek tanulmányozása – a fellelhető videófelvevételek, DVD-n rögzített előadások mozgóképanyagának, illetve a sajtóban megjelent – torzításaikkal és ellentmondásosságaikkal is nagyon tanulságos – elemzések, recenziók, kritikák segítségével. Érdeklődésem ezúttal – a színészi alakításokat minősítő kritikai észrevételek háttérbe szorításával – kimondottan a korábbi *Godot*-előadások **rendezői értelmezésére és megvalósítására**, színpadi megoldásaira, az előadás üzenetének konkrét színpadi megfogalmazására tett kritikusi észrevételek feltérképezésére irányult.

A magyar *Godot-ra várva* előadások recepciójának sajtóanyaga természetesen magán viseli a kor szellemi-esztétikai gondolkodásának lenyomatát is. A magyar fordítás megjelenésének apropóján a NAGYVILÁG hasábjain a drámáról indított kerekasztalvita is mutatta, hogy nem elsősorban irodalmi, dramaturgiai, szellemtörténeti, filozófiai, esztétikai felismerések, hanem eszmei-politikai prekonceptiók alapján – kötelező irányelvek mentén, vagy azokat „dialektikusan” kijátszva – íródtak a tanulmányok, vitacikkek (dolgozatom II. részének 5. fejezetében foglalkozom ezzel a kérdéskörrel): „a pesszimizmussal és nihilizmussal megbélyegzett egzisztencialista írók némelyek azzal vették bátortalanul védelmükbe, hogy humanizmusát emlegették (PÁLYI 1988. 17. p.). Mentegették az előadást létrehozó színházakat (mondván: a *Godot-ra várva* a 20. századi dráma megkerülhetetlen sarokköve, bemutatása fontos lépés a világnak ezen a felén is), ugyanakkor dorgálták és „(félre)magyarázták” Becket-

tet (ideológiája idegen tőlünk, mondanivalója csak a kapitalista társadalom embertelen körülményeire érvényes, és nagy hibája, hogy művének végkicsengése nem mutat kiutat). Kritikus bátorság kellett ahhoz, hogy valaki teljes mellszélességben, saját meggyőződése szerint kiálljon egy létrejött Beckett-előadás mellett.

A kritika még később is zavarban volt, amikor már tárgult az engedélyezett látóhatár: „szellemi életünk olyan volt, hogy bizonyos nyilvánvaló evidenciák előtt behunytuk a szemünket” (i.m. 17. p.).

### 2.3.1. Thália Stúdió – 1965

A szó szoros értelmében úttörő színházi kísérlet volt Kazimir Károly bátor elhatározása, hogy a Thália Színház nagyszínpadán bemutatja az abszurd dráma hírességeit. Bátorsága a korra jellemzően korlátokba ütközött, így aztán „megalkudott Aczéllal, hogy külön e célra építtet egy kis stúdiót, és ott mutatja be a *Godot*-t” (MIHÁLYI 2003. 5. p.). A száz előadásos széria ellenére a nagyobb lapok egy része, például a Népszabadság nem vett – vagy nem vehetett – tudomást a bemutatóról.

Ökrös László a Dél-Magyarországban dicséri az előadást, mert „bizonyos félreértéseket is tisztázott, többek között például Beckett pesszimizmusával kapcsolatban” (ÖKRÖS 1965). Óvatosan védelmébe veszi az alkotókat: „a hagyományoktól való elszakadás Beckett darabjában nem oly nagymértékű, hogy az ellenszínház megjelölést indokoltá tenné”, majd kötelező kritikát gyakorol: „**A kapitalista világ bénító, letaglózó hatását** Beckett túlértékeli: az ember igenis képes az értelmes cselekvésre” (i.m. – kiemelés tőlem).

Ungvári Tamás is a vállalkozás mellé áll, dicséri a rendező(k) „elidegenítő” koncepcióját, mely pontosan rámutat arra, hogy itt nem az emberről van szó, sőt: megmagyarázza, hogy itt kimondottan és konkrétan **a kapitalista társadalom embertípusairól** és lehetőségeiről van szó. „Olyan kottát olvasott Kazimir Károly és Léner Péter bravúros rendezése, melyhez a hangnemet a szerző nem mellékelte. Nekünk kellett minden egyes mondat vidámság- vagy szomorúságtartalmát és érzelmi hangsúlyait megállapítani. Nagyszerűen sikerült.” (UNGVÁRI 1965b) Kötelezően kritizálja az egyébként ateista, de irracionálizmussal párosuló, s ezért misztikumba torkolló szimbol-

ista mű szerzőjét, mert **nem mutat kiutat**: csak diagnózist közöl, és meg is elégszik ennyivel.

Az előadás koncepcióját és kivitelezését Sándor Iván merészebb értékítélete meghökkentőnek és teljesnek tartja, paradoxonokkal írja le: „A *Godot* **bohóctréfa egy akadémiai pulpituson, akadémikusok előadásában**.(...) Az előadásból kiderült: Beckett világa nem emberalatti világ, hősei **nem emberalatti figurák. Az emberiség legnagyobb kérdéseivel küzdenek**.” (SÁNDOR 1965 – kiemelés tőlem).

Mihályi a közönségsiker ellenére hiányolja az előadás adekvát hangnemű és stílusú megszólaltatását: „A stúdióban elfogadható, élvezhető előadás született. A **reménykedés reménytelenségét exponáló szemléletes metaforát** a kis elitközönség megérthette és élvezhette. Az abszurd komédiához illő **gesztikus játékmód** szükségessége viszont fel se merült senkiben. A darabot végül is el lehet játszani a **posztrealista, impresszionista** játékmódban is.” (MIHÁLYI 2003. p.37.)

### 2.3.2. Miskolci Nemzeti Színház felolvasószínháza – 1966

Lehet vitatni, hogy vajon a felolvasószínházi előadásforma színháznak számít-e egyáltalán. A klubszerű keretek között, kevés néző előtt a szöveget asztal mögött ülő színészek hangjátékszerű felolvasásában prezentáló rendezvényt nem számítanám annak. A *Godot* miskolci bemutatóját – ha díszlet és jelmez nélkül is, de 700 férőhelyes nagyterem színpadán térbe helyezett és térben mozgatott, előre „bepróbált”, a figuraalkotásra olvasás közben is kísérletet tévő színészekkel – színházszerű megnyilvánulásnak tartom. Az egyetlen elérhető írásos beszámoló szerint az első részében „a kelleténél többet mozogtak a színészek, a második rész lemerevítése határozottan jobban tetszett” (PÁRKÁNY 1966). Az Észak-Magyarország kulturális rovatának recenzense nem elemzi mélyen sem a rendezői koncepciót, sem a szerepértelmezést, rövid összefoglalója inkább a közönségnek szóló eligazítás. A cikk szerzője **nem támogatja**, csak **tűri**, viszont már **nem tiltja a darabot**. Jószándékúan figyelmezteti a közönséget: „Az abszurd dráma **elfér** korunk színházi palettáján. **Túlbecsülni azonban értelmetlen**, s bizonyos értelemben **káros** lenne.” (i.m. – kiemelés tőlem).

### 2.3.3. Ascher Tamás *Godot*-rendezése(i)

**(Csiky Gergely Színház Kaposvár – 1975, Boglárlelle – 1980, Kaposvár-Gödöllő – 1983, Kaposvár – 1988)**

Tíz évvel a darab magyarországi bemutatása után Ascher Tamás Kaposvárott „varázsolta színpadra egy szívszorongató előadásban a *Godot*-t, amelyet mi, kaposváriak nagyon élveztünk, merthogy rólunk szólt. Beckett persze csóválta vona a fejét”. (MIHÁLYI 2003. 37. p.).

Földényi László lektori jelentése is arról számol be, hogy **a rendező a szerző ellenében** vitte színre a művet: „Az eredeti darab a végtelenség és a teljes elhagyatottság érzetét keltette fel, Asher (*sic!*) rendezésében viszont ennek az ellenkezője érvényesült. Az összezárttság eredményezte a líraiságot, ami az egymásrautaltságban fejeződött ki.” (FÖLDÉNYI 1975).

A szerzői szándék szerint Ascher nagyszínházban szeretne volna színre vinni – ám végül (mint a Thália Színház esetében is) ezzel a produkcióval nyitott a színház új stúdiója. Három éven át folyamatosan játszották, később a produkció átkerült a nagyszínház színpadán kialakított stúdiószínházi játéktérbe; boglárlellel nyári színházi és gödöllői koprodukciós változat után – 13 évvel a bemutató után 1988-ban felújították, 1990-ben képernyőre is került. A játéktér igen, a rendezői koncepció nem változott.

Beckett alapanyaga „ridegen és zárkózottan” viselkedik, ha valaki az „abszurditás, a filozófiai értelemben vett színházi látszatlét” felől közelít hozzá, de „jóindulatúan, ha a hétköznapi humanitás, az emberszabásúnak látott lét” irányából nyúl hozzá – mint ahogyan Ascher tette (BÉLIA 1976. 16. p.). Dolgozatom I. részének 3. fejezetében tárgyaltam a „nyitott struktúrájú” művek asszociációs bázisunkat mozgósító befogadáslélektani hatásmechanizmusát – Bélia Anna szerint is ez az egyetlen sikerre vezető rendezői módszer a *Godot* esetében, vagyis arra kényszeríteni a nézőt, hogy **„saját drámájaként élje át, amit lát. Azaz pillanatról pillanatra elinduljon a fejében a saját életéről készült képzeletbeli film** és magnetofonszalag egy-egy jelenete, katartikussá gazdagítva vele a színpadon látottakat” (i.m. 16. p. – kiemelés tőlem).

Az első kaposvári bemutató idején felületes kritikusi értelmezések is születtek, pl.: „az előadás arról szól, hogy „a fiatal kaposvári avantgarde-ok várnak a pesti betörésre”. Ascher nyilatkozata szerint **„a mindennapok kínjáról szól**, egyrészt filozófiai értelemben, másrészt a burleszk nézőpontjából” (BORS 1980. p. 3. – kiemelés tőlem).

Az 1988-as új kaposvári előadás is mélyen a mában gyökerezik, a mai valóság kínál neki éltető közeget, de – egy évvel a rendszerváltást megelőző pezsgő várakozás ellenére – ugyanúgy nem tekinthető aktuális politikai színháznak, mint a tizenhárom évvel ezelőtti. „Ascher *Godot*-rendezésének épp az ad sajátos aktualitást, hogy mintegy felszólít bennünket, nézzünk mélyebbre és távolabbra a napi aktualitásnál, s e felszólításnak annál drámaibb az ereje, minél átpolitizáltabb a társadalom, amelynek címezték” (PÁLYI 1988. 17. p.). Beckett műve sokkal elvontabb és stilizáltabb, mint a kaposvári előadás, melyben **Ascher visszalép a beckett metafizikából a földre, a ’szív melegéhez’**. „De épp az amit Ascher a ’szív melegének’ nevez, elválaszthatatlan attól, amit a modern emberben is tovább élő, **tudat alatti ’ahistorikus időnek’** nevezhetnénk: Gogót és Didit az tölti el a legmélyebb szorongással, hogy *Godot* láthatóan nem jön el, s így a lelkük mélyén őrzött mitikus idő egyre jobban kiüresedik, egyre személytelenebb lesz és egyre fenyegetőbb.” (PÁLYI 1988. 17. p.).

A kaposvári előadás különös poézisa abból fakad, hogy a *Godot* – a legrealistább módon „**egy másik létdimenzióba**” vezet és **felébreszti a nosztalgiát a bennünk élő „ kozmikus ember” után** (i.m. 17.p.).

#### 2.3.4. Madách Színház Kamaraszínháza – 1984

A „Beckett-telenített” *Godot*-ként elhíresült előadást a sikerületlen próbálkozások közé sorolja a korabeli kritika. Az NSZK-ban élő Bödi István rendező „a dialógusokból és az instrukciókból mindent elhagyott, ami költőiséget vagy filozofikusságot árasztott magából. Kihúzott minden olyan szöveget és mozgásinstrukciót, amely burleszkszerű, játékosan többértelmű. ” (VASS 1984. 21. p.). Számára túlhaladottnak tűnt a nyugati előadások cirkuszi bohócos játékstílusa: „**Nem abszurd színházat rendez, hanem realista előadást, tétlenségtől ideges, olykor már az örület határáig jutott emberekről**”, ám az a rendezői meggyőződés, hogy a *Godot* nem abszurd dráma, tévedés (KÖRÖSPATAKI 1983 – kiemelés tőlem).

Sándor Iván pontos elméleti alapvetésű kritikája a Beckett dráma újdonságát abban látja, hogy a „**semmi**” **létérzéséből** született, a kor leépülését, emberi-társadalmi értékválságát a **művészi teljesítménnyel** fejezte ki, magát a filozofikumot egyedi módon oltotta bele a színházi effektusokba, tette a dráma és a színjátszás alkotóelemévé.

Beckett a **lét végső kérdéseire** szegezi a tekintetét, és a színésznek, a rendezőnek azt kell ábrázolni: mit mutat ez a tekintet. Ám a „rendezői olvasatkihagyások” és a didaktikus értelmezés következtében Bódi divatosan „idegzavart intellektuális fickókat” mozgat az előadásban, és miközben „a korjelenségekre való hivatkozásokat kihúzza, játékfelfogásában a filozofikus clown-technika helyett **realista konkretizálásra törekszik**.(...) **Ami a *Godot*-ban filozófiai, itt biológiai lesz**, ami ott a semmiből a valami keresésének, várásának gyötrelme, maga a létfolyamatosság, az itt elkeseredett fickók hisztije.” (SÁNDOR 1983. 10. p. – kiemelés tőlem).

Koltai Tamás kritikája egyértelműen megfogalmazza a próbálkozás fiaskóját: „Ez az előadás **nem mint Beckett-értelmezés rossz** (értelmezésről egyébként szó sincs), hanem mint sajátlagos esztétikai minőség, mint mimézis útján létrejött valóságtükrözés, mint ’magánvaló’. Egyszerűen **nem jött létre**.” (KOLTAI 1984 – kiemelés tőlem).

Barabás Tamás az egyetlen, aki mindezekkel szemben úgy találja, hogy e sikeres és autentikus előadással – mint cikke címében is hírül adja – Godot megérkezett: a rendező „találó ritmusváltásaival, minden humorforrás értő kiaknázásával, a színészi játék precíz kidolgozottságával **hitelesen beckett-i előadást teremt**” (BARABÁS 1983 – kiemelés tőlem).

### 2.3.5. Gárdonyi Géza Színház Eger – 1991

Az egri előadás recenziója „az abszurd dráma klasszikusaként” emlegeti az ír származású (máskor franciának vagy angolnak tartott) Nobel-díjas szerzőt. (N.N. 1991). Az egri Gárdonyi Géza Színház vezetése és az 1991-es bemutatót rendező El Eini Sonia már a premier napjának kiválasztásával is **deklarálja ironikus politikai üzenetét**: a bemutatót a Nagy Októberi Szocialista Forradalom jeles ünnepén, november 7-én mutatták be – és nem azért, mert ez a nap a színházi premierdátumok kialakult rendje szerint péntekre vagy szombatra esett: ebben az esztendőben november 7-e hétfőn volt, így a premiért figyelemfelhívóan rendhagyó módon a hét legelején tartották.

Az 1956-os lengyel előadás politikai értelmezése a Szovjetunió uralma alóli felszabadulás reményével „helyettesítette be” a címbeli Godot-szimbólumot. Az egri előadásértelmezés keserűbb, kiábrándultabb és reménytelenebb. A Szovjetunió összeomlása után a történelem által bizonyított állítás volt, hogy a világ keleti felén

várva várt szocializmus *Godot*-ja nem érkezett meg, hiába várták. **A rendszerváltás utáni új társadalmi-politikai helyzetben újabb *Godot*-ra várunk:** „Úgy látszik, újból és újból akadnak élethelyzetek, amiben mi (te, ő, én) hiába várunk *Godot*-ra. Az az érzésünk, most éppen ilyen időszakot élünk.” (N.N. 1991. 16. p. – kiemelés tőlem).

### 2.3.6. Miskolci Nemzeti Színház – 1993

Miskolcon 27 évvel a felolvasószínházi előadás után külsőségeit tekintve a **konvenciókat felrúgó produkció** született: a helyszín a szerző által meghatározottakkal ellentétben egy útszéli kocsmá vagy kultúrteremszerű helyiség asztalokkal, székekkel, pianínóval, csupasz villanykörtével (a térképezés és az ötlet kísértetiesen **hasonlít Tábori 1984-es müncheni rendezésére...**). Tasnádi István nem helyesli a rendezői közelítést; megfogalmazása szerint a *Godot*-ra várva mérföld- és botránykő: „már beépült a drámatörténeti konvencióba és klasszicizálódott, mégis a mai napig ez képviseli a modernséget” – ezzel a kettősséggel magyarázza, hogy a *Godot*-t ma már nem lehet gyökeresen újszerűen tálalni, mert „játzásának konvenciói vannak, amelyeket nem érdemes felrúgni.” (TASNÁDI 1993. 8. p.). Az előadás hibája, hogy **a beckett-i üzenet nem körvonalazható:** „Amit látunk: mulatságosan mozgó és beszélő színészek, jól kitalált, jól kijátszott jelenetekben. (...) Ezek nem 'beckett-i véglények' (...), így minden szavuk, végső soron az előadás vesztéi tétjét, hitelét.” (i.m. 9. p.). Az üresen bohóckodó előadás Tasnádi által ironikusan érzékelt üzenete: **az igazi színházra várás kísérlete nem sikerült.**

Tarján Tamás kritikai értékelése szerint a szövegbe rejtett információkhoz képest sokkal fiatalabb főszereplők „érettségizett számkivetettek”; „mindennapi életünkben ell-esett átlaghangsúlyainkat parányit föltilizálva, kisfiús kortalansággal élük meg **a pontos cél nélküli, de rendíthetetlen várakozás világdrámáját**” Kovács Kristóf rendező zenei és filozófiai ritmusú mozgássoraiban (TARJÁN 1993. 25. p.). A stúdiószínházi produkció precíz mértani szabályú példázat, mely a tradíciódöntő és a konvencionálisabb abszurd színházi elemek vegyítése ellenére emberközelié vált, érthető üzenetet fogalmazott meg: „A szakállas, fehér hajú **Godot minden, bármi, bárki, csak az isten nem. Annál rosszabb.**” (i.m. 25. p.) A miskolci előadás – jól-rosszul kivitelezve – **a céltalan és reménytelen várakozásról** szól.



### 2.3.7. Művész Színház Budapest – 1994

Mihályi Gábor lesújtó véleményét fogalmaz meg a félévszázados, „egzisztencialista közhellyé kopott” mű harmadik budapesti bemutatójáról. A Művész Színház alkotói úgy vélték, „**a beporosodott darab** jó alkalom lesz arra, hogy elhülyéskedve valami fontosat mondjanak el **erről a szemétdombbá vált országról** és benne magukról is. Ebből valami nagyszerű is összejöhetett volna (...) Sajnos, végül is a cinizmus. Az elfáradás, a hülyéskedés diadalmaskodott. Nem történt semmi, mindenki jól mulatott a Művész Színház nevével hivatkozó intézményben és hazament aludni.” (MIHÁLYI 2003. 37. p. – kiemelés tőlem).

Költőien expresszív a színpadkép, hatalmas világfa a szeméttelp közepén – „kibottott történelmünk” szürrealista tárgyai rétegeződnek egymásra: felszedett utcakövek, Trabant-hűtőrács, Hajdú mosógép, kibelezett tévékészülék, biciklikerek, közepén kivágott fakó 56-os nemzeti zászló. Két lecsúszott, reményvesztett hiperrealista hajléktalan hever a szemétdombon, majd fokozatosan önkéntes clownokká változtatják magukat-egymást. A mai magyar valóságot és a nosztalgiával megidézett negyven évnyi történelmet játsszák. „Már rég **nincsen bennük és helyzetükben semmi abszurd.** (...) A rendező Darvas Iván **'itt és most'** alapon **játszatja a művet.**” (STUBER 1994 – kiemelés tőlem).

Sándor L. István érzékeny elemzése rámutat az előadás csapdáira: létproblémák helyett életproblémákat vonultat fel, a történetet átemeli az időtlenből a jelen időbe, a mindenholból és a seholból az itthonra: „Beckett különféle kulturális utalások segítségével egyetemessé táguló mitikus története Darvas interpretációjában a magyar viszonyok emblémái között játszódó **demitizált eseménysorrrá egyszerűsödik**” (SÁNDOR L. 1994. 17. p. – kiemelés tőlem).

A rendező elhagyja az eredeti – franciából fordított – szöveg francia földrajzi helyszíneveit, helyettük nagyon is konkrét magyar utalásokkal zsúfolja tele az előadást. Bátran applikál Beckett szövegébe a humor kedvéért nyomdafestéket nem tűrő(nek tartott) durva kifejezéseket, a magyar irodalom klasszikusaitól vett ismert idézeteket, és tréfás Hacsek-és-Sajó szintű kiszólásokat.

M.G.P. viszont az előadás erősségének a Hacsek-és-Sajós humor erőteljes színészi megjelentetését tartja. Véleménye szerint magyar színpadon a *Godot*-t „unalmas nagyképűséggel” szokás eljátszani, s az ilyen interpretációkban a „ kozmikus remé-

nytelenség” helyett „ kozmikus unalom” árad a színpadról. Ezzel szemben a Művész Színház előadásának **végítéletre váró** figurái „Hacsek és Sajó segítségével közelebb kerülnek a halálfélelem, az értelmetlenségtől való iszonyat és a reménytelenség ábrázolásához, mint a sivárság-koncepciót követők” (M.G.P. 1994 – kiemelés tőlem).

Koltai Tamás szigorúbban ítélkezik: „Az ötletek elkészülnek. Nem szabad a játékban metaforikus jelentéseket keresni. Töltelékszavak és töltelékjátékok növelik a szereplők körüli hulladékhalmozatot.” (KOLTAI 1994. 12. p.). A Vladimirt alakító Darvas Iván és az Estragont játszó Garas Dezső szabadon kezeli a *Godot*-t, „hol komolyan veszik, hol ’hülyére’. Komédiás ösztönük működik, két szupersztár pojácálgató összjátéka, elkápráztató színvonalon.” (i.m. 12. p.).

Mészáros Tamás szerint Beckett nagyvonalúan általános lételméleti bohóctréfáját alapvetően két módon lehet előadni: steril stilizációban, ahogyan maga a szerző is képzelte és rendezte, vagy valami nagyon konkrét, meghatározott helyzetre értelmezve, mely magától értetődően a valósággal oltja be a játékot. Darvas előadása a két lehetőség közül egy harmadikat keres: „egy kicsit itt is vagyunk, meg mindenütt, realisták is vagyunk meg elemelkedettek – gondolja a rendező, és nem veszi észre, vagy nem akarja észrevenni, idő multával épp ez a kettősség oltja ki az érdeklődésünket.” (MÉSZÁROS 1994. 12. p.)

Metz Katalin esztétikai érvekre támaszkodva ugyancsak helyteleníti Darvas időhöz-korhoz kötő, konkretizáló koncepcióját: „A kortalan közegben zajló színjáték bárhol és bármikor érvényes gondolatokat vet föl. Egyetlen föltétellel: egységes világképet sugalmazzon. Ha így történik – a szöveg önmagáért beszél. **Nem tűr szemernyi aktualizálást sem,** mert a gondolatrendszere mindenkor aktuális.” (METZ 1994. 10. p.).

Az előadás értelmező záróakkordja kétszólamú: Estragoné a dacosság, a hiábavaló várakozás, az istennel perlekedő, istenprovokáló gesztus: „mit akarsz, meddig várjunk még, meddig hitegetsz, megvagyunk mi nélküled is” (KOLTAI 1994. 12. p.) – Vladimír a védtelenségbe, a megváltoztathatatlanba való belenyugvás. Darvas Ivánnak személyes mondanivalója volt, ürügyként használta a darabot, hogy a magyar történelem 40 éve „elbaltázott” lehetősége óta lázadjon a magyaroknak gondját nem viselő Gondviselő ellen. A Fiú fehér ruhás angyalként jelenik meg, bohócbábut hoz, amit Es-

tragon – nem bízva Isten segítségével – dacosan széttép, Vladimir felhorgadás nélkül veszi tudomásul az elhagyatottságot, az isteni segítség megjósolható elmaradását.

„**A régi kérdésre: kicsoda is Godot, az előadás válasza: Isten**” (HAJSZ 1994. 46. p. – kiemelés tőlem).

„Ha Godot nem is, **az isten határozottan eljönni látszott** azon az estén” (KOL-TAI 1994. 12. p. – kiemelés tőlem).

### 2.3.8. Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház – 1994

A Thália Stúdió és a kaposvári színház stúdióterme is a *Godot-ra várva* előadásával nyitotta kapuit – az újonnan alakult beregszászi színházi műhely is sietett rögtön műsorra tűzni. „1993-ban alakult színházunk első évadának nagy vállalkozása volt Samuel Beckett darabjának színrevitele. Igazi megpróbáltatás ez rendező és színész számára egyaránt. Hittük, hogy a mi zűrzavaros világunkban a mű gondolatai újult erővel fognak megszólalni és hatni.” – vallja Vidnyánszky Attila a színház honlapján az első emblematikus előadásról.

A beregszászi előadás merészen kezeli Beckett szövegét, motívumokat, hosszabb szövegrészeket hagy el. **Elrugaszkodik a „hagyományos abszurd” világértelmezésétől** és az ebből fakadó beckett-i fogalmazásmódtól, „tempóját nem a szöveg diktálja, hanem az eredeti térszervezésből fakadó mozgások, a szimbolikus akciók időigénye, illetve a gyakran felhangzó zenék” (PERÉNYI 2006). A produkciót a szenvedélyesség élteti, a színészi energiák az értelmezésből fakadnak. A szereplők zsákvaszon ruhás középkori koldusok. „Feszítő indulataik nem a szituációkból, nem viszonyukból fakadnak, hanem élethelyzetükből: elhagyatottak, árvák, **Istenre várokoznak és vágyakoznak.** (...) Vladimir és Estragon **szimbolikus** alakok, **a szentté válás két útját testesítik meg**” (i.m. – kiemelés tőlem). Ebben a radikális olvasatban egyszerre van jelen az átszellemült **allegória** és a vaskos **naturalizmus**.

Az „üres tér” közepén drótból készült gömb függ, a közepén lévő hangszóróból gregorián kórus és orgonamuzsika szól. A zene Isten részvétlen jelenléte. „Vidnyánszky Attilának **az Istentől való elhagyottság, a megváltatlanság a *Godot-ra várva* kulcskérdése**” (PERÉNYI 2006). A középkori szenvedéstörténetet bemutató passiót megidézve **valódi allegorikus történetként vezeti elő a *Godot*-t**, amelyben a paradicsomi EM-

BERPÁR – férfi és nő (Vladimir: Trill Zsolt, Estragon: Szücs Nelli) – **keresi az üdvözülés lehetőségét. Úgy tűnik, hiába.** (i.m. – kiemelés tőlem).

### 2.3.9. Győri Nemzeti Színház Padlásszínháza – 1995

A győri Padlásszínház a holland Toneelschuur Company, a Brut de Breton Theater Company, a Pontedera Theatre nyomdokain haladva **teljes női szereposztásban** vitte színre a *Godot*-t (csak a Fiú szerepét játszotta két kisfiú). Kiss Csaba rendező nyilatkozata szerint **szereposztási kényszerhelyzetből** született az alapötlet, amihez később alakult ki a művészi gondolat, a rendezői koncepció (CSÉPE 1995).

Tasnádi István szerint a formális ötlet kevés, „újabb indokoknak kellene hitelesíteniük a koncepciót, hogy ne csak **hangzatos blöff** maradjon” (TASNÁDI 1995. 23. p.), hanem a sok-sok világszínházi és magyar előadás után egy új, másfajta, a darab eddig kevésbé számon tartott értékeit felmutató produkció jöjjön létre. „Beckett drámája nekem **elsősorban a szeretetről szól**, ami szerintem nők között jobban érzékelhető” - nyilatkozta koncepciójáról a rendező (CSÉPE 1995. 58. p.)

A női verzió elkészítésekor sok-sok apró szövegváltozás vált szükségessé („uram” helyett „asszonyom”, „gazember” helyett „kretén kurva” hangzik el), ám **a szöveg dialógusaiba is alaposan bele kellett nyúl**ni, sőt a kulcsfontosságú Lucky-monológot teljes egészében kihúzták, helyette Blaise Pascal: *Gondolatok* című művéből vett szövegrészt mondott el a Luckyt alakító színésznő. Megváltozott Beckett kietlen helyszíne is: melegséget és biztonságot árasztó, puha szivacsmatracokból készült, méhburokra vagy szülőcsatornára asszociáltató játéktérben gyerekként kergetőznek-hemperegnek a színésznők, akik nem elsősorban nőiességükkel vannak jelen, hanem szerepalakításuk során visszanyúltak a gyerekkorba, az emberi élet azon szakaszába, amikor még a nemi jelleg nem meghatározó.

Az előadásból kiderült, hogy ha a férfiaknak írt „metafizikai görcsöt”, a kiúttalan vívódást nők jelenítik meg, „**affektáltabbnak tűnik Beckett világégeretorikája**. Ám ha ezt ösztönös játékosággal kompenzálják, a darab elveszíti tragikus pátozát, s ezáltal sokkal **megfoghatóbb, köznapibb és hatásosabb** lesz.” (TASNÁDI 1995. 23. p.– kiemelés tőlem).

A rendezői koncepció a darab végkicsengését illetően is **szembeszegül Beckett-tel**: a női Vladimir és a női Estragon elválnak egymástól, és megpróbálnak külön-külön

boldogulni az életben. Ezzel a meglepő és váratlan **Beckett-ellenes** áthangszerelő megoldással azt éri el az előadás, hogy „a nézőben nem marad bizonytalanság, nem marad ott a cselekvés értelmetlenségének érzése. Így – szemben a drámával – az előadásnak határozott lezárása van.” (CSÉPE 1995. 58. p.).

### 2.3.10. Térszínház Budapest – 1998

A Térszínház rácáfol arra a vélekedésre, hogy az ezredforduló tájkán a *Godot-ra* várva már nem előadható, mert **elavult**.

Koltai Tamás a produkciót elemezve megállapítja, hogy „a *Godot* a levegőben van, amióta kiderült, hogy az idő az új rajtunk, azaz nincs új időszámítás, vízvázlat, ’...váltás’ (a kipontozott részt tessék önállóan kitölteni)” (KOLTAI 1999. 23. p.). Számba veszi a *Godot*-előadások elméletileg lehetséges három „tisztá” stílári kategóriáját: a művet elő lehet adni a „gesztikus stilizáció magas fokán”, „életszerű realizmussal”, „a nemzeti hagyományoknak megfelelően”. Bucz Hunor egy negyedik utat választ: elkerülve az elméleteskedő kategorizálást és a „koncepció” csapdáit, kizárólag **az anyag természetéből építkezik**. A szöveg, amiből ezt az új hangvételi előadást kibontották – mint dolgozatomban Kolozsvári fordításának időtállóságát és színházi felhasználását tárgyaló fejezetében utaltam rá – Lukácsi Huba frissítő-átfésülő fordítói és dramaturgi közreműködésével készült, melyhez **az angol szöveget is használták**, melyben Beckett „az addigi előadások tapasztalatai alapján lecsupaszította a darabot, s kihagyott belőle minden szociológiai és historizáló elemet. Maradt a rög és a mindenség között kifeszített kötél, amelyen Vladimir és Estragon bukfencet hány, szaltót ugrik” (Bucz Hunor szavait idézi DICZENDY 1998. 10. p.).

A produkcióban egymásba simul tragikum és komikum, ugyanaz a gesztus egyszerre „nevettető és könnyeztető”. A színészek nem a lélektani realizmus szabályai szerint reagálnak egymásra, interakcióik nem egymásra, hanem „kifelé” irányulnak, a két fő alak kapcsolata nem lélektani vagy érzelmi, hanem metafizikus. A rendezés „nem akarja sem ’eladni’, ismerős műfajokkal vulgarizálni, sem hétköznapi élethelyzetekhez közelíteni; egyszerűen „megfejt a *Godot* időszerűségét, ami **időtlenségében** rejlik” (KOLTAI 1999. 23. p. – kiemelés tőlem).

A rendező nem unalmas entellektüel csemegét, hanem igazi népszínházat teremt. A harsány cirkuszi világ szabályai szerint a szereplők „porondon produkálják magukat”,

ám ellenpontként minden mutató mögött érezhető a munkavállalói kiszolgáltatottság. Ez motivál mindannyiunkat, amikor reménytelenül „várjuk Godot-t, aki a munkaadótól az Istenig bárki lehet” (DICZENDY 1998. 10. p.).

Az előadás **az idő relativitásáról és a prolongált illúzióról** szól.

### 2.3.11. Veszprémi Petőfi Színház – 1999

A veszprémi előadásban Róna Katalin **a reménytelenség és a remény komédiáját** érezte meg: Vladimir képviseli a még teljesen el nem veszített reményt és Estragon éli meg minden pillanatában a reménytelenséget. Vándorfi László rendezése néhány újítást alkalmaz (az előjátékban az országút menti fához két clownnak öltözött daloló fiú – akit lányok játszanak – érkezik; a két felvonásban Beckett által előírt egyetlen fiút is ez a két lány jeleníti meg). **Az előadás nem több mint egy fontos színpadi mű hibátlan előadása, nem kutat újabb üzeneteket, sem benne lévőnek, vélt ráerőszakolt tartalmakat a darabban** – Beckett színművét, „a groteszk (?) színház alapművét” – annak mutatja, ami. (RÓNA 2000. 18. p.).

A „Mire vársz, és meddig?” drámai alapkérdésére az előadás azt a választ adja, hogy **„mindhalálig, mindhiába.”**(..) Beckett drámájának veszprémi előadása lényegében ezt üzeni a nézőközönségnek (BALOGH 1999. 8. p.). **Boldogságváró látszatéletem élünk**, a boldogságot csak hazudjuk magunknak, de nem teszünk érte semmit. Balogh Ödönben **a passzív várakozás determinista elkerülhetetlenségét** mutató előadás láttán mozgósító erejű kérdések fogalmazódnak meg: „Kérdezem: tehetetlen várakozásra születünk? Vagy cselekvésre! Madách szavaival: arra, hogy 'Ember küzdj, és bízva bizzál'!” (i.m. 8.p.)

### 2.3.12. Figura Stúdió Színház Gyergyószentmiklós – 2001

Székelőföldön a kísérletező kedvű Figura Stúdió a **mozgásházai** előadás lehetőségét látta meg a darabban.

**Elhagyták a dialógusokat**, teljes estés zenei kompozíciót írtak a mű szituációira, erre a kíséretre „táncolták el” Vladimir és Estragon haláltáncát. Erőteljesen **belenyúltak a darab dramaturgiai szerkezetébe** is: a két férfi főszereplő mellett András Lóránt rendező-koreográfus értelmezésében színész nő formálta meg mozgással Pozzo és Lucky egy testbe ötvözött, összevont figuráját.

### 2.3.13. Kosztolányi Színház Szabadka – 2005

Mi a *Godot-ra várva* – ma? „Aki színpadra viszi, annak nem kétséges – **életigazság, filozófia**. (...) Urbán András rendezésében a várakozásra épülő alaphelyzet konstans, **nem lehet s nem is kell rajta változtatni**.” (GEROLD 2005. 824. p.)

Urbán András **szélsőséges kifejezőeszközöket** kíván meg színészeitől. „Vladimir és Estragon unaloműző játszmaként irtózatossá energiával csinálja a semmit! Vagy a Semmit? Egymásnak háttal ücsörögnek, vagy körbenyargalnak vállukat összeérintve, felemelik a hangjukat, vagy figuráznak (szerepet játszanak) – **helyzetgyakorlatok Beckett szövegére**.” (PERÉNYI 2006). Pozzo ripacskodó **transzszexuális figura**, aki kiszolgáltatott, esendő női énjeként affektáló, édelgő fejhangot és domináns férfiként egy dörgedelmes basszust váltogat, aszerint, hogy éppen elbizonytalanodik, vagy nyeregben érzi magát. Rendkívül **expresszív, szélsőségesen túlzó** alakítás. Lucky pelencaszerű alsónadrágban, félmeztelenül, a **totális kimerültség transzában** remeg, de mikor „gondolkodik”, egyre inkább magára talál. Az angol szövegváltozat ismeretéről tanúskodik nagymonológiának elszavalása: „**gazdag intonációval vezeti elő a tudományos szakzsargonba csomagolt képtelenségeket**, finoman érzékelteti, mennyire más volt Lucky hajdanán, tönkremenetele előtt” (PERÉNYI 2006). Már-már divat, hogy a Fiút kislány alakítja. „Talán, mert a továbbélés reményét a nő jelenti, szimbolizálja, akárha gyereklány is. Lehet, hogy nem is lány, hanem tündér, aki olykor úgy beszél, ismétli a hozzá intézett szavakat, mint egy robot. Lehet, hogy **a kérdező belső hangja**?” (GERIOLD 2005. 826. p.)

A rendező nem tulajdonít jelentőséget annak, hogy a visszatérő szövegek mellé milyen akciót rendelnek. A mozgásetüdek adott szövegrészhez illesztése **esetleges és önkényes**, bármely akció lehetne bárhol.

A szabadkai előadás nem elég merész ahhoz, hogy végig autonóm víziókban foglalmazzon, s **csak azt játssza el a drámából, ami számára fontos**. Így a meglehetősen

unalmas, színészilag nagyon egyenetlen játszómázásokat követi egy rendkívül eredeti, inspiratív képi fogalmazásmód a két felvonás utolsó tíz percében. (...) A színpadi képek szimbolikája nyilvánvalóvá teszi, hogy Urbán András és társulata számára Beckett művéből **a transzcendens dimenzió** a legfontosabb.(PERÉNYI 2006)

„Godot (God = isten?) üzenete azonban ismert: **az ember számára csak az út létezik, amin élnie kell**, s aminek sosincs vége.” (GEROLD 2005. 824. p.)

#### 2.3.14. Tompa Gábor magyar nyelvű *Godot-ra várva* rendezései

(Szolnok – 1992, Pesti Színház – 2003, Sepsiszentgyörgy – 2005)

„A *Godot-ra várva* – szerkezetében – zenei mű, amelyben egyetlen hangjegyet sem lehet tévedni. Kihívás a magyar színész számára, mivel ezt a fajta pontosságot nem szokta meg, és csak úgy érheti el, ha van benne elég bátorság és alázat, hogy senkivé váljék azért, hogy a mű megszólalhasson.” – nyilatkozta Tompa Gábor a sepsiszentgyörgyi műsorfüzetben. – Hibátlan egyensúlyú kerek egész, melyben minden színpadi cselekvés aprólékosan átgondolt, hibátlan színházi logikára épül, melyben semmi sem alaptalan, sem fölösleges, de nem is hiányzik belőle semmi.

Tompa Gábor külföldi (angol nyelvű) *Godot*-rendezéseiben is, magyar nyelvű színreviteleiben is ugyanazt a rendezői formát alkalmazza. Mihályi Gábor a Pesti Színház előadását elemezve mutat rá, hogy az eddigi magyar nyelvű interpretációkkal szemben Tompa koncepciójában **a vallási motívum háttérbe szorul**. „Beckett reménytelenséget hirdető világképének lényeges része, hogy a vallás sem hoz megváltást, a fehér szakállas, jóságos istenbe vetett hit naivitás, a gyermeki fantázia szüleménye.” (MIHÁLYI 2003. 37. p.).

A rendező egyik nagy újítása a koncentrációs táborok raktárbarakkjait idéző, szürkésfehérre festett cipőkből komponált díszlet. „Tompa Gábor *Godot*-jának emblematisztikus motívuma a leamortizálódott bakancs, illetve a lábbeli mint olyan. A fehérre meszelt talaj ócska tornacsukáktól hemzseg: egykori emberek ideig-óráig látható nyoma, melyet ezen a bolygón hagytak.” (BÖRCSÖK 2003 38. p.).

A másik nagy újítás – a Kolozsvári fordítására épülő magyar előadásokból egyébként is hiányzó kő helyén elhelyezett – interaktív televízió, melynek képernyőjén *Godot* küldönce megjelenik: „A bal elöl elhelyezett, kilógó belsejű tévékészülék hirtelen életre kel, benne egy kisfiú jelenik meg. Ezzel **a várakozás végképp reménytelenné**



**válik:** ha már a hírnök sem veszi a fáradságot ahhoz, hogy egy ilyen istenhátamögötti helyre eljöjjön, Vladimirknak és Estragonnak esélye sincs Godot érkezésére.” (KÓNYA 2003). Mihályi még ennél is pesszimistább és differenciáltabb tartalmat hámoz ki Tompa tévé-szimbolikájából: „A Godot-tól származó üzenet **valódisága így még kéte-sebb, még hiteltelenebb**, hiszen jól tudjuk, hogy a képernyő látványa korlátlanul **ma-nipulálható**.” (MIHÁLYI 2003. 38. p.).

Tompa Gábor rendezése „életre galvanizálja Beckett remekét”, az előadásban a mű mélyebb rétegeit is felszínre hozza, Beckett humorán „úgy nevet a közönség, hogy az belül is fáj”. (MIHÁLYI 2003. 37. p.).

Kolozsvári – mint korábban kitértem rá – a színházi asszociációt keltő „úgynevezett Deszka” kifejezéssel fordítja a nehezen értelmezhető francia *planche* szót (az angol szövegben bibliai asszociációk alapján az ítélethozással kapcsolatos „the Board” kifejezés szerepel), erre építi előadásmagyarázatát Kónya Orsolya: „Samuel Beckett Nobel-díjas darabjának üzenete, hogy tulajdonképpen **bármelyikünk lehetne ott a deszkákon**. Életünknek jelentős hányadát tölti ki a **hiába való várakozás**. Tompa Gábor szimbólumrendszerében ez legszebben a keménykalapokban nyilvánul meg: Lucky otthagytott kalapját a sajátjával cserélgetve Vladimir és Estragon többször felpróbálja, fejükre illesztve a másik fejfedőjét is. Mindegy tehát, hogy kicsoda Vladimir, kicsoda Estragon, és talán az sem fontos, hogy Pozzót és Luckyt játszanak, vagy éppen saját magukat.” (KÓNYA 2003).

Mihályi Gábor szélesebb értelemben vett **magyar érvényességet** is érzékel az előadásban: „Mivel a szocializmus Godot-ja nem tudta szép ígéreteit beváltani, megint vártuk az új Godot-t, ezúttal a nyugati polgári demokrácia eljövételét. S mi történt? Ez a Godot is megérkezett. És most sokan érzik úgy, hogy csalódtak. Megint reménykedve várhatnak az újabb Godot érkezésére. Vagy igazat adnak Beckettnek, elhiszik, hogy az **igazi Godot úgysem jön el**” (MIHÁLYI 2003. 38. p. kiemelés tőlem).

Börcsök Dóra nem osztja Mihályi véleményét: „A Godot-ra várakozás hosszadalmában a kritikus azon töpreng, hogy vajon a rendező miért akarta megúszni minimális – egyébként nagyon jó – ötletráfördítással az estét. Ahhoz, hogy ebből a minimalizmusból a maximalizmus csúcsaira jussunk el, négy emberfeletti színész zsenire lenne szükség” (BÖRCÖK 2003. 39. p.)

Tompa Gábor 2005-ben Sepsiszentgyörgyön megtalálta a vele egy nyelvet beszélő négy kitűnő színészt. Nánay István szerint „telitalálat a sepsiszentgyörgyi Godot-ra várva. Én Tompa Gábor hat-hét hasonló, vagy **ugyanilyen térben játszott, ugyanezzel a koncepcióval** készült előadásai közül jó néhányat láttam, és állíthatom, hogy ez a legjobb az összes közül, egyszerűen azért, mert **tökéletes a szereposztás**. (...) Azt gondolom, hogy itt egy nagyon nagy csoda történt, azáltal, hogy **találkozott a rendezői koncepció és ez a négy színész**.” NÁNAY 2006a 6. p. – kiemelés tőlem)

„Felpörgetett tempó és pontosan komponált ritmus jellemzi az előadást” (NÁNAY 2006b 16. p.).

Valójában Tompa sok-sok ponton eltér Beckett eredeti instrukcióitól, Perényi Balázs úgy ítéli meg, az izgalmas és eredeti sepsiszentgyörgyi előadás egyik titka, hogy rendező minden elemében követi a szerző instrukcióit. A beckett-i figurákat egyéni értelmezés tölti fel, és gazdagon árnyalt színészettel formálják meg őket. Vladimir (Váta Lóránd) és Estragon (Pálffy Tibor) két rendkívül értelmes, szimpatikusan kulturált alakot jelenít meg. „Kettősük a XX. század lázadó-it, a dada-istákat, a marxistákat, a '68-asokat, a woodstockiakat szimbolizálja, akik bizony a történelmen túlra jutottak. Miközben a kierkegaard-i ironikus hősök játszmáival pepecselnek, rezignáltan és tehetetlen dühvel mondanak nekrológot magukról és a világról, majd lázadoznak; pontosan tudják, hogy változtatni muszáj, holott képtelenség.” (PERÉNYI 2006).

Tompa mind a mozgásoknak, mind az időbeli ritmusoknak szigorú formát szab. „A közös játékok monotóniáját érezteti az erőteljesen ritmizált szövegmondás: szakaszokra meglődül, felgyorsul a tempó, szinte skandálják, darálják a mondatokat, majd leállnak, kivárnak. Szünet. Kezdődhet előlről. Mégis, számos rezdülés, apró, de annál érzékletesebb elmozdulás jelenik meg a kiürült rituálékban, az unt koreográfiában. **A szenvedély, a harag, az ellágyulás igazi – csak céltalan.**” (i.m. – kiemelés tőlem).

Mircea Morariu román kritikust idézi az előadás műsorfüzete: „A logika és a pontosság egyáltalán nem zárja ki vagy nyomja el az érzelmet, amelynek hiánya azt a párbeszédet szüntette volna meg, amelyet az előadás folytat a XXI. századi ember **létkérdéseivel, a legérzékenyebb és legvalódibb egzisztenciális problémáival**”.



### **3. A szövegelemző és -fordító munka eredményei alapján kialakított rendezői koncepció**

#### **3.1. A *Godot-ra várva* értelmezése a rendezői alkotói folyamatban**

##### **3.1.1. A rendezői felkészülés**

„Az ember elolvas egy darabot. Néha azonnal tűzbe hozza. Izgalmában abba kell hagynia az olvasást. A látomások egymásra tornyosulnak. Néha többször is el kell olvasnia, hogy megtalálja hozzá az utat. Néha nem mutatkozik meg ez az út.” – vallja a rendezői folyamat kezdő szakaszáról Max Reinhardt (idézi NÁNAY 1999. 85. p.).

Elovestam egy darabot: a *Godot-ra várva* magyar fordítását. Azonnal tűzbe hozott. A semmivel szembesített lét halálkomoly végső kérdéseinek új hangütésű, a „small-talk-os” nyelvi tálalásának hamis teatralitásoktól mentes, szikár „abszurdhumoros” szemlélete, a puritán színpadi tér szuggesztív képisége megfogott. A látomások egymásra tornyosultak. Izgalmamban abbahagytam az olvasást, és elolvastam az angol eredeti szöveget. Többször is el kellett olvasnom, sőt le is kellett fordítanom magyarra, hogy megtaláljam hozzá az utat.

A rendező felkészülési munkáját Nánay István **komplex, szinte behatárolhatatlan tevékenységként írja le** (NÁNAY 1999) – esetemben a szövegfordítás és a kultúrtörténeti motívumfeltárás tovább differenciálta a rendezői résztvékenységek egymást indukáló folyamatát. A mű lefordítása alapos és elmélyült szövegismeretet, a megvalósult világszínházi és magyar előadásokról beszámoló tanulmányok, cikkek áttekintése, valamint az alaplőről és az előadásokról szóló elemzések – teoretikus írások és gyakorlati színházkritikák – tanulmányozása nagyobb elméleti rálátást biztosított az új szöveg színpadra állítását célzó rendezői felkészülésben.

##### **3.1.2. Üres a szék odafönt – a meglátott probléma mint a rendezői koncepció alapja**

A rendező nem akar – nem is tud – korábbi előadásokat lemásolni, önálló olvasatra törekszik. Fél évszázad alatt a *Godot-ra várva* számtalan nyelven megjelent, a művelt világ színpadain szinte mindenütt műsorra tűzték változatosabbnál változatosabb rendezői koncepciók jegyében: **vallásos, filozófiai, politikai, szimbolista, allegorikus, szakrális, egzisztencialista, önéletrajzi, pszichoanalitikus, freudista, jungista, homoerotikus, rasszista, feminista interpretációk** alapján hagyományosan abszurd és formabontóan kísérleti, sterilen stilizált, realistán életközeli, a nemzeti játszási hagyományokra építő vagy világszínházi trendeket követő rendezői olvasatok születtek. “Skandináviától Izraelig, Japántól az Egyesült Államokig nézők milliói fogadták be ezt az apokaliptikus bohózatot; elfogadták szabályoknak fittyet hányó öntörvényűségét, a logika felől nem megközelíthető párbeszédeit, a lét alján kuporgó nullára lefokozott figuráit. Becketthez nem a művelt esztétizáláson át vezet az út. Bárki hozzáférhet, aki nem a ráció éles fényénél akarja átvilágítani talányos művészetét” (HONTI 1994. 12. p.)

Honti Katalin tanácsa a mű olvasói, a színházi előadás befogadói számára követhető. A darabot színpadon újraalkotni vágyó rendező számára szükségeltetik egy vezérmotívum, a próbák elején az alkotótársak számára egyértelműen megfogalmazható szervező gondolat, aminek mentén a színház praktikus és kézzelfoghatóan konkrét terepnumának személyi és tárgyi elemeit a beckett sokszólamú és talányos irodalmi alkotás élményszerű megszólaltatása érdekében mozgósítani tudja. Ezt a központi toposzt – jószemű kritikusok tanácsai és kudarcos előadások fiaskói figyelmeztetnek rá – saját érdeklődésétől vezéreltetve a darab szövegében találja meg a rendező.

Az előadási koncepció kulcsa a címben aposztrofált, de a darabban soha meg nem jelenő *Godot*-enigma értelmezése. Hogyan találja meg a darab szövegében a rendező a *Godot*-jelenség magyarázatát?

Martin Esslin a magyarázatkeresőket veszélyekre figyelmezteti: „Minden arra irányuló törekvés, hogy *Godot* személyazonosságát megállapítva jussunk el a világos és biztos tolmácsolásig, éppoly ostobaság lenne, mint azzal próbálkozni, hogy egy Rembrandt-festmény árny- és fényjátéka mögött rejlő világos körvonalakat úgy próbáljuk megtalálni, hogy lekaparjuk a festéket” (ESSLIN 1961. 13. p.).

Esztétikai, irodalomelméleti axióma: a mű a címről szól. Jelen esetben a cím – a homályos etimológiai sejtetésen túl – nem ad elegendő fogódzót a rendezőnek a dráma racionális dekódolására. Az élőnek képzelt allegorikus alakhoz – miután meg sem je-

lenik a színen – a szereplők viszonyulása és az általuk adott néhány konkrét és ellentmondásosan bizonytalan információ is félrevezető.

Annak ellenére, hogy a *Godot*-jelenség legnagyobb ereje a megfejthetetlenségben rejlik, a praktikus rendezői közelítés szempontjából célravezetőnek tűnt azt vizsgálni, milyen konkrét toposzok, milyen motívumok szerepelnek a szövegben leggyakrabban, legnagyobb súllyal, milyen témák vektorai kerülnek egymást erősítő hatással feszültség alá. Martin Esslin képes beszédét folytatva: anélkül, hogy lekaparnánk a festékréteget, közelebből vizsgáljuk a természetes repedéseket, vagy a szándékosan szabadon hagyott faktúrát, és csak gondolatban hosszabbítjuk meg a rejtett pontokat összekötő vonalak irányát, hogy az elmosódott festékfoltok mögött kontúrosabb formákat kikövetkeztetve értelmezhető tartalmú alakzatot ismerhessünk fel.

„A rendező sokszori olvasás után beleszeret a darabba, meglátja benne azt a problémát, ami izgatja őt” (NÁNAY 1999. 39. p.). Sokszori elolvasás után én a *Godot*-ban az életparadoxon megfogalmazását, az elkerülhetetlen **halál tudatában leélhető élet értékességének témáját** találtam legizgalmasabbnak. A darabbeli *Godot* üzeneteiből annyi biztos, hogy az általa szimbolizált-jelképezett-jelentetett „Valami” **bizonytalan** időpontban ugyan, de **bizonyosan** eljön. Számomra Beckett az emberi életet a **bizonytalan** időpontban **bizonyosan** elérkező halál pillanatáig érzelmekkel valóságosan megélt szituációk helyett példázatszerű **életjáték-szituációkkal kitöltendő időintervallumként** értelmezi. A *Godot*-val való találkozás: az értelmetlennek és céltalannak bizonyuló élet nyűgeitől való szabadulás pillanata:

VLADIMIR Aki keresi, az **meghallja**.

ESTRAGON Meg.

VLADIMIR Ami megkíméli attól, hogy **megtalálja**.

(BECKETT 2009. 53. p.)

„Ha megint **halljuk** az Úrnak a mi Istenünknek szavát, **meghalunk**” (5Mózes 5,25).

Minden értelmes emberi lény haláltudattal él. Alfred Adler individuálpaszichológiája szerint az ember céltételező lény, természetéből adódóan finalista. Értelmes célok hiányában önvédelmi mechanizmusként működésbe lép a fikcionalizmus: **az ember fiktív célt vízionál magának**. Például: hogy együtt tudjon élni a haláltudattal, úgy él, annak a fiktív célnak jegyében éli életét, hogy az soha nem fog véget érni (ADLER 1996).

Vladimir és Estragon számára ilyen fiktív cél a Godot-val való találkozás lehetősége: önmaguk által kitalált önáltató fájdalomcsillapítás az életre.

Az ember maga gerjeszti, maga generálja, maga anticipálja a Godot-jelenséget, hogy leküzdje a haláltudat állandó jelenlétét. A **haláltudat** az emberi élet során időről-időre alkalmasszerűen küldi jelzéseit a tudatküszöb alól, figyelmeztetve: bizonytalan időpontban ugyan, de biztosan véget ér az értelmesen kitöltött vagy értelmetlenül elpazarolt emberi lét. Az életből való kétféle távozási mód – EXIT 1, ahol a jobb latrok távozhatnak az üdvözülés felé; EXIT 2, a bal latrok kijárata az elkárhozás felé – közötti választás a fiktív célként vizionált végső ítélszéki döntés függvénye. A kétségbeejtő tény persze az, hogy a **lelkiismeretünk evilági Kőpadolatán elhelyezett törvénytevő székéből hiányzik az objektív ítéletet hozó autentikus bíró**. Nincs egységes világrend, nincs egyértelmű erkölcsi megítélés: nincs, aki elbírálja, ki melyik kijáraton távozik az értékzavaros életből, így nem tudni ki üdvözül és ki találtatik megmértettkor könnyűnek. **Üres a szék a felső szinten.**

Bécsy Tamás is „feltételezett célról” beszél a kétszintes dráma modell kapcsán: „Az emberi cselekvések ontológiájának egyik kategóriája, amely minden konkrét cselekvés esetében nélkülözhetetlen, a teleológia, a feltételezett cél” (BÉCSY 1988. 29. p.). Bécsy Tamás drámaelmélete szerint a tükrözött valóság egész két szintből tevődik össze: „létezik egy, a történelem felett álló szint, amely a fogalmakat és értékeket tartalmazza, és a történelmi szint, amely ezeket az értékeket visszatükrözi, megvalósítja” (i.m. 29. p.). A Vegetációistenek ősi rítusaiban, az óegyiptomi koronázási drámában, a középkori misztériumokban és passiókban, a későbbi ún. kétszintes drámákban szétválak a valóság alsó, emberi szintje és a felső, isteni világszint: a másodikból érkeznek a mindennapi, evilági, történelmi életbe azok a hatások, törvények, dinamizmusok, parancsok, amelyek az életnek célt vagy értelmet adnak. Beckett drámája is kétszintes világmodell. A két világjáró „clochard” útszéli élete fölött is ott van az a második szint, amelyben Godot él, és ami az értékeket képviseli. „Estragon és Vladimir életének azért nincs értelme, jelentősége és célja, mert az a második szint, mely mindezt megadhatná, **létezik ugyan, de üres**” (i.m. 29. p.). Tehát paradox módon: Godot szintje létezik, de Godot maga nem létezik.

A két világszint között csak a népmesében van átjárás. A felső isteni szintre élő ember nem juthat be, hogy Godot létezéséről meggyőződhesen. A Halálon Túli Is-

meretlen Tartományról senkinek nincs első kézből szerzett tapasztalata, csak a naiv vallási fantázia és a művészi képzelőerő rajzolja elénk – a pusztulás felé sodródó, teleológiai cél nélkül létező makrokozmosz emberi univerzum végéről, mely felé megállíthatatlanul közeledik az emberiség az időfolyamban, sincs tapasztalati tény vagy tudományos adat, csak a jövőkutatás mai tendenciákat meghosszabbító számításai, a sci-fi és a legmagasabb rendű szépirodalom vetíti előre az apokalipszist.

Mi vár az emberre a halál után? Mi vár a rövid távú célok érdekében egymást és önmagát céltalanul és értelmetlenül pusztító emberiségre a globális katasztrófa árnyékában ezen a bolygón? „Kis életünk nagy kérdése, hogy mit tehetünk ott és akkor, ahol és amikor nincs mit tenni. Állandó állapotunk az értelmetlen lét állító-ültő helyében: a várakozás, aminek hiányzik az eleje és a vége. Az üres idő itt színpadi fókuszba kerül: az akciótól megfosztott komédiásoknak a kopár színpad üres terében valahogy ki kell tölteniük a játékidőt. Üres (vagy túltelített) önmagukkal – azzal, amit az örökkévalóság színe előtt hamarjában ki tudnak találni.”(GÉHER 2008. 6. p.)

Godot = a haláltudat legyőzésének fikcionalizált fájdalomcsillapítója.

### 3.2. „Halálra várva” – halál-motívumok a dialógusszövegben

„Itt és most, mindenütt és mindörökké ez az emberi léthelyzet (*'condition humaine'*), ahogy Pascal meghatározta: **összekötött halálraítéltek várják végüket**” (GÉHER 2008. 5. p.). Mely konkrét szövegpontokra támaszkodik ez a halál pillanatában realizálódó végső ítélet? Mennyire központi toposz Beckett számára a szövegben a halál?

Először a szöveg nagyon közeli és sokszori vizsgálata során, fordítás közben tűnt fel, hogy a szöveg mögé lehet látni a „textúra repedésein”. Szemet szűrt a **dead, death** [= holt, halál] lexémák gyakori előfordulása **szituációidegen, közlésidegen, kontextusidegen** környezetben.

Ez irányította figyelmemet a szó valóságos jelentésű előfordulásaira és a **halálhoz kötődő tartalmú dialógusszövegek** szisztematikus vizsgálatára.

#### 3.2.1. Rejtett és indirekt halál-utalások



Beckett – a francia verzióval való összehasonlítás szerint nem minden szándék nélkül – alig-alig észrevehetően olyan szókapcsolatokat, átvitt értelemben használt szószerkezeteket bújtat a mondatokba, melyekben a halálra utaló jelentés már-már elveszítette eredeti megnevező funkcióját.

3.2.1.1. Estragon visszaemlékezésében a Szentföld térképein szereplő **Holt**-tenger (a tengerszint alatti 420 méteres vízszintjével a föld legalacsonyabb szárazföldi pontjának számító izraeli tó vize nyolcszor olyan sós, mint az óceán; nevét onnan kapta, hogy a baktériumok kivételével minden élő szervezet elpusztul benne) váratlan **halál-asszociációja** és a **boldogság** egymáshoz kötődik (BECKETT 2009. 8. p.):

ESTRAGON I remember the maps of the Holy Land. Coloured they were. Very pretty. The **Dead** Sea was pale blue. The very look of it made me thirsty. That's where we'll go, I used to say, that's where we'll go for our honeymoon. We'll swim. We'll be **happy**.

ESTRAGON A Szentföld térképeire emlékszem. Színesek voltak, szépek. A **Holt**-tenger világoskék volt. Már a látványától is megszomjaztam. Na, ide megyünk majd, mondogattam, ide megyünk majd nászútra. Itt majd fürödhetünk. A **boldogságban**.

3.2.1.2. Estragon önfeledt **kacagása** és a **halál** Pozzo pipaelvesztési etűdjében is összekapcsolódik (BECKETT 2009. 29. p.):

POZZO I've lost my Kapp and Peterson!

ESTRAGON (*Convulsed with **merriment**.*) He'll be the **death** of me!

POZZO Elveszítettem a Petersonomat!

ESTRAGON (*Dülöngél a **nevetéstől***) **Haláli!**

3.2.1.3. Lucky monológjában a **haldoklás** szó azzal kerül „feszültség alá”, hogy a sporttevékenységek felsorolásának logikáját bontja meg – a szintén ide nem illő **vágyébredéssel** együtt (BECKETT 2009. 36. p.):

„in spite of the strides of physical culture the practice of sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding **conating** camogie skating tennis of all kinds **dying** flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds hockey of all sorts”

„a testkultúrafejlesztés irányelvei ellenére a sporttevékenységek üzése ellenére vagyis a tenisz futball futás kerékpározás úszás repülés hőlégballonozás lovaglás vitorlázórepülés **vágyébredés** ír női jégkorongozás korcsolyázás a tenisz különböző versenyszágazatai **halódás** repülés különböző őszi nyári téli sportágak a téli fedettpályás tenisz versenyszágazatai a jégkorongozás különböző formái ellenére”

Miután a francia változatból mind a **vágyébredés**, mind a **halódás** szavak hiányoznak, szándékos, az angol változatban tudatos szerzői megoldásnak tekinthető a sportágak sorába nem illeszkedő két „kakukktojás” elhelyezése – a multitextus ezt plasztikusan mutatja (PINCZÉS 2007. 42. p.):

„a testkultúrafejlesztés irányelvei ellenére a sporttevékenységek üzése ellenére vagyis a tenisz futball futás kerékpározás úszás **repülés hőlégballonozás** lovaglás **vitorlázórepülés** [a fenekezés a tenisz a karmaokázás] **vágyébredés** ír női jégkorongozás korcsolyázás [a korcsolyázás a repülés a sportok] [(Estragon és Vladimir megnyugszik és ismét figyel. Pozzo egyre izgatottabb, és időnkint felnyög)] [a téli sportok a nyáriak az őszi és őszi a gyep tenisz a tenisz a fenyők tetején és döngölt földön a repülés a tenisz a hoki földön és tengeren és levegőben] **a tenisz különböző versenyszágazatai halódás repülés különböző őszi nyári téli sportágak a téli fedettpályás tenisz versenyszágazatai a jégkorongozás különböző formái ellenére”**

3.2.1.4. Lucky monológjában a szerző a későbbiekben is hasonló céltudatossággal rejti el a **holt** és a **halál** szavakat (BECKETT 2009. 36. p.):

„the **dead** loss per head since the **death** of Bishop Berkeley „

„a koponyánkenti **holtteher** Berkeley püspök **halála** óta”

3.2.1.5. Pozzo órája – csakúgy mint a Lucky bőröndjében cipelt homok – egyetemes időszimbólum. A szeretve becézett nagypapitól megörökölt vízhatlan duplafedelű zsebóra szakszerű leírása is tartalmaz rejtetten **halálra** utalást: (BECKETT 2009. 38. p.):

POZZO (...) what have I done with my watch? (*Fumbles.*) A genuine half-hunter, gentlemen, with **deadbeat** escapement! (*Sobbing.*) Twas my granpa gave it to me!

A „*deadbeat escapement*” („billegőkerekes holtjáratgátlómű”) – szakszerűen pontos fordítása: *nyugvójáratos horgonygátszerkezet*. A mechanikus szerkezetű órákban a forgómozgás lengőmozgássá alakításához a rugóból érkező energiát a fogaskerék és a fogastengely továbbítja a horgonygátszerkezethez (gátlóműhöz), melynek részei: a gátkerék, a horgony és a billegőkerék. A szabadjáratos (*detached escapement*) órák sza-

bad horgonygátszerkezettel, a nyugvójáratos (*deadbeat escapment*) órák cilindres vagy stiftes gátszerkezettel rendelkeznek. A szaktudományosan pontos terminus technikus helyett olyan szóösszetételt használtam, ami őrzi az eredeti „deadbeat” utalását a halálra:

POZZO (...) de hova lett az órád? (*Kotorászik*) Valódi duplafedelű zsebóra, uraim, billegőkerekes **holt**járatgátlóművel! (*elpityeredve*) Még nagypapitól kaptam.

A francia változatban a „kincset érő óra” csak „másodpercmutatós”, nincs benne semmilyen halálra utaló rejtett szakkifejezés (PINCZÉS 2007. 46. p.):

POZZO... de hova lett az órád? (*Kotorászik*) [Nohát! (*feltekint, arca dúlt*) Kincset érő óra.] **Valódi duplafedelű zsebóra, uraim, [másodpercmutatóval] billegőkerekes holtjáratgátlóművel ! (*elpityeredve*)** Még [a mucikámtól] **nagypapitól** kaptam.

3.2.1.6. Az első és második felvonás akasztási jelenetén kívül az Eiffel-torony tetejéről való tervezett leugrás, illetve Estragon vízbefulladásos öngyilkossági kísérlete mutatja Estragon – nevében is jelzett permanens halálvágyát, Vladimirban már az egész emlék „**meghalt**”, rég „**eltemette magában**” (BECKETT 2009. 45. p.):

ESTRAGON Do you remember the day I threw myself into the Rhone?  
VLADIMIR We were grape harvesting.  
ESTRAGON You fished me out.  
VLADIMIR That's all **dead and buried**.

ESTRAGON Emlékszel, mikor belevetettem magam a Rhone vizébe?  
VLADIMIR Szőlőt szüreteltünk.  
ESTRAGON Te halásztál ki.  
VLADIMIR Ezt én már **eltemettem**.

3.2.1.7. Vladimir a bajbajutott embertársaknak nyújtandó segítségadás mikéntjén moralizáló retorikus eszmefuttatása szerint az unalom az állandósult szókapcsolat szintjén kapcsolódik a **halállal** (BECKETT 2009. 69. p.):

VLADIMIR We wait. We are bored. (*He throws up his hand.*) No, don't protest, we are bored to **death**, there's no denying it.

VLADIMIR Várákozunk. Unatkozunk. (*Felemeli a karját*) Nem, ne is tiltakozz, **halálra** unjuk magunkat, ez tagadhatatlan.

3.2.1.8. Vladimir az élet rövidségén, hiábavalóságán, és a kozmikus kiszolgáltatottságon kesergő monológjában a megszokást tartja az egészséges emberi ösztönök elpusztítójának, az emberi élet rövid elmúlása fölött érzett fájdalom eltompítójának, a céltalan létezésbe beletévelyedő elme idegcsillapítójának (BECKETT 2009. 79. p.):

VLADIMIR (...) We have time to grow old. The air is full of our cries. (*He listens.*) But habit is a great **deadener**.

A magyar fordítás adós marad ugyan a „deadener” kifejezés gyökének („dead = halott”) visszaadásával, a motívum lényegét az „idegölő” pótolja:

VLADIMIR (...) Van időnk megöregedni. Jajszavunktól hangos a levegőég. (*Hallgatózik*) De a megszokás hatékony **idegölő**.

### 3.2.2. Valóságos jelentésben előforduló halál-szavak

3.2.2.1. Már az angol szöveg első oldalain – a franciával ellentétben – határozott szerzői szándék tereli egyértelműen figyelmünk körébe a később is többször exponált „**death**” szót. Vladimir a két lator megváltási lehetőségével példálózva, Estragon értetlenkedő kérdéseire felidegesedve a nagyobb nyomaték kedvéért **háromszor** is megismétli a **halál** szót az **elkárhozás** társaságában (BECKETT 2009. 9 p.):

ESTRAGON What's all this about? Abused who?

VLADIMIR The Saviour.

ESTRAGON Why?

VLADIMIR Because he wouldn't **save** them.

ESTRAGON From hell?

VLADIMIR Imbecile! **From death.**

ESTRAGON I thought you said hell.

VLADIMIR **From death, from death.**

ESTRAGON Well what of it?

VLADIMIR Then the two of them must have been **damned**.

A francia szövegben egyszer szerepel a halál szó, Estragon bagatellizáló replikája át is siklik rajta (PINCZÉS 2007. 10. p.):

ESTRAGON Miről van szó? *[(szünet)]* Kit szidalmaztak?

VLADIMIR A Megváltót.

ESTRAGON Miért?

VLADIMIR Mert nem akarta **megmenteni** őket.

ESTRAGON A pokoltól?

VLADIMIR [Ugyan.] **Hígagyú. A haláltól.**  
**ESTRAGON Azt hittem, a pokoltól mondtad.**  
**VLADIMÍR A haláltól, a haláltól.**  
 ESTRAGON Hát aztán?  
 VLADIMIR Ezek szerint mind a ketten **elkárhoztak.**

3.2.2.2. A később kettős bitófaként szemrevételezendő szomorúfüz(nek vélt) fa is **halott** az angol szövegben (**dead**) (BECKETT 2009.10. p.):

ESTRAGON What is it?  
 VLADIMIR I don't know. A willow.  
 ESTRAGON Where are the leaves?  
 VLADIMIR It must be **dead**.  
 ESTRAGON No more weeping.  
 VLADIMIR Or perhaps it's not the season.  
 ESTRAGON Looks to me more like a bush.

ESTRAGON Milyen fa ez?  
 VLADIMIR Nem tudom. Szomorúfüz.  
 ESTRAGON Hol a levele?  
 VLADIMIR **Kiszáradt.**  
 ESTRAGON Elapadtak a könnyei.  
 VLADIMIR Esetleg más az évszak.  
 ESTRAGON Inkább bokornak tűnik.

3.2.2.3. A második felvonásban Vladimir állapítja meg a változást, miszerint minden **halott**, ám a fa – amit eddig halottnak véltek – levelet hajtott (BECKETT 2009. 81. p.):

VLADIMIR (*Silence. He looks at the tree.*) Everything's **dead** but the tree.  
 VLADIMIR (*Csend. A fát nézi*) Minden **élettelen**, csak a fa nem.

3.2.2.4. Az akasztás komolyságától megrettenő Estragon – nem akar első lenni a kísérletben – mondja ki először magára vonatkozóan a tabu szót (BECKETT 2009. 14. p.):

ESTRAGON (*With effort.*) Gogo light – bough not break – Gogo **dead**. Didi heavy – bough break – Didi alone. Whereas –  
 VLADIMIR I hadn't thought of that.  
 ESTRAGON If it hangs you it'll hang anything.

A szájbarágó magyarázat a magyar fordításban is szójátékban csattan:

ESTRAGON (*erőlködve*) Gogo könnyű – az ág elbírja – Gogo meghal. Didi nehéz – az ág nem bírja – Didi egyedül marad. Ám ha...

VLADIMIR Én erre nem is gondoltam!

ESTRAGON Ha téged megtart, nincs mitől tartani.

3.2.2.5. Pozzo leülési játékában szintén Estragon szájába adja Beckett a **halál** szót – Estragon nevének jelentése, az ösztrogén hormon a nemi ösztön és a halálösztön működésének felelőse az emberi szervezetben (BECKETT 2009. 30. p.):

ESTRAGON But take the weight off your feet, I implore you, you'll catch your **death**.

ESTRAGON De miért nem ül le? Ne terhelje a lábát az ülepével, esengve kérem, még **bele talál halni** az álldogálásba.

3.2.2.6. Lucky végkimerülésig fokozott gondolkodási produkciója után ismét Estragon véli **halottnak** a földön elterülő krampot (BECKETT 2009. 37. p.) – a darab végén mind a négyen a földre kerülve hasonló pózban, hullaként fekszenek, mígnem Estragon és Vladimir hirtelen akaraterőpróbaként „feltámad poraiból”:

ESTRAGON Perhaps he's **dead**.

VLADIMIR You'll kill him.

ESTRAGON Lehet, hogy **meghalt**!

VLADIMIR De így megölni?

3.2.2.7. A második felvonás mottójaként Vladimir metaforikus rondó dalában a szakács halálra verte a kenyeret elcsenő kutyát (BECKETT 2009. 47. p.):

VLADIMIR A dog came in the kitchen  
And stole a crust of bread.  
Then cook up with a ladle  
And beat him till he was **dead**.

VLADIMIR Egy kutya a konyhában  
Kenyérdarabkát falt.  
A szakács nagykanállal,  
Ütötte, míg **belehalt**.

3.2.2.8. Estragon önkéntes mártíriumvállalása és Vladimir reflektálása egyformán kétértelmű: vonatkozik Krisztus sorsára és saját halálukra is (BECKETT 2009. 51. p.):

VLADIMIR (*Sententious.*) To every man his little cross. (*He sighs.*) Till he **dies**. (*Afterthought.*) And is forgotten.

VLADIMIR (*bölcsekedve*) Mindenkinek a maga keresztje! (*Sóhajt*) Míg **bele nem hal**. (*Utánagondol*) És el nem felejtik.

3.2.2.9. Az alibitársalgás, a céltalan szövegelés: védekezés a háborodott elme vetítette rémálmok és rémképek ellen, melyben a **halottak** hangját vélik hallani (BECKETT 2009. 52. p.)

ESTRAGON It's so we won't hear.

VLADIMIR We have our reasons.

ESTRAGON All the **dead** voices.

ESTRAGON És nem kell hallgatnunk.

VLADIMIR Megvan rá az okunk.

ESTRAGON A **halottak** hangját.

3.2.2.10. Mindketten attól rettegnek, hogy a vizionált holtaknak a halál ténye nem elég kielégítő, beszélniük is kell róla (BECKETT 2009. 52. p.)

ESTRAGON They have to talk about it.

VLADIMIR To be **dead** is not enough for them.

ESTRAGON It is not sufficient.

ESTRAGON Beszélniük kell róla.

VLADIMIR Hogy **halottak**, az nem elég nekik.

ESTRAGON Nem kielégítő.

3.2.2.11. Miközben mind a négyen a földön fekszenek, Vladimir szerint a nevére sem reagáló vak Pozz már halott (BECKETT 2009. 72. p.):

ESTRAGON We might try him with other names.

VLADIMIR I'm afraid he's **dying**.

ESTRAGON És ha megpróbálnánk más néven hívni?

VLADIMIR Félek, hogy már **halálán van**.

3.2.2.12. Később Vladimir Luckyról gyanítja, hogy meghalt (BECKETT 2009. 75. p.):

POZZO Where is my menial?

VLADIMIR He's about somewhere.

POZZO Why doesn't he answer when I call?

VLADIMIR I don't know. He seems to be sleeping. Perhaps he's **dead**.

POZZO Hol a szolgám?

VLADIMIR Itt van valahol.

POZZO Miért nem felel, ha hívom?

VLADIMIR Nem tudom. Úgy néz ki, mint aki alszik. De az is lehet, hogy **meghalt**.

3.2.2.13. Lucky állapotára vonatkozik Vladimir feketehumoros tanácsa a bosszút állni is gyáva Estragonhoz (BECKETT 2009. 76. p.):

VLADIMIR Make sure he's alive before you start. No point in exerting yourself if he's **dead**.

ESTRAGON (*Bending over LUCKY*.) He's breathing.

VLADIMIR Then let him have it

VLADIMIR Mielőtt nekilátsz, nézd meg, hogy él-e még. Nincs értelme fárasztani magad, ha már **meghalt**.

ESTRAGON (*Lucky fölé hajol*) Lélegzik.

VLADIMIR Akkor adjad neki!

3.2.2.14. Pozzo időről, sorscsapásról, életről szóló dühös monológja is a **halál elkerülhetetlenségének témájával** zárul (BECKETT 2009. 78. p.):

POZZO (*Suddenly furious*.) Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day **we shall die**, the same day, the same second, is that not enough for you?

POZZO (*Hirtelen dührohamot kap*) Mit kínoz azzal az átokverte idővel, nem volt még elég? Ez szörnyű! Mikor? Mikor! Egy napon, ennyi nem elég? Egy napon megnémult, egy napon megvakultam, egy napon megsüketülünk, egy napon megszületünk, egy napon **meghalunk**, ugyanazon a napon, ugyanabban a másodpercben, ennyi nem elég?

### 3.2.3. Halál-toposzok a dialógusban és az instrukciókban

A szereplők szájába adott mondatok, történetek, kimondott gondolatok, belső monológok szöveganyagában és az instrukciók között – a „boldogságkeresés”, a „gondolkodás”, a „várakozás” rendre ismétlődő toposzai között – a „halál” témája a leggyakrabban előforduló, a legnagyobb súllyal jelen lévő leitmotiv, azaz a legerősebben feszültség alatt tartott vektor. Az ezt bizonyító összefoglaló táblázatot – terjedelme miatt



– a melléklet tartalmazza. A 7. sz. mellékletben közölt táblázat kiemeli a halálra asszociáló szavak, témák, tárgyak, allúziók más fontos vezérmotívumok közötti előfordulását – az oldalszámutalás a kétnyelvű szövegkönyvben (PINCZÉS 2009) mind az angol eredetire, mind a magyar fordításra vonatkozik.

A bő példák meggyőzően bizonyítják: Beckett művészi gondolkodásában a halál-tudat és annak ösztönös háritása központi toposz, és talán jó nyomon járunk, ha a *Godot*-enigmát ennek fényében próbáljuk a magunk számára megfogalmazhatóan kicsomagolni.

### 3.3. Szupramoralitás: Két Akárki Valakire várva

A rendező feladata formát adni a szerzői tartalomnak.

Beckett célja az volt, hogy „olyan mélységekbe ásson le, amelyben egyéniség és határozott események többé nem látszanak, és csak az **alapvető sémák** rajzolódnak ki.” (ESSLIN 1967. 21. p. – kiemelés tőlem).

A színrevitelhez olyan előadási formát képelek el, mely a realizmus és az elvontság kettős jegyeit viseli. A *Godot* abszurd absztrakcióval modernesített általános élet-allegória „teatrum mundi” – Géher István a *misztériumjátékhoz* (GÉHER 2008), Martin Esslin az *auto sacramentale*hez (ESSLIN 1976) hasonlítja. Én a középkori moralitásjátékok mintájára a „modernkori szupramoralitás” műfaji meghatározást használnám tervezett rendezésemre: olyan realista alapozottságú mimetikus abszurdot szeretnék színre vinnie, melyben a mai élethelyzetekre rárimelő bibliai példázatok és utalások mint sorvezető állnak a profán szövegek, a nem-drámai események és a világvége-filozófia clownériájának rétege alatt.

A francia és az angol szöveg eltéréseinek részletes vizsgálata során érzékeljük: eltűntek a konkrét francia helyszínutalások, a darab „univerzálódott”: nem Franciaországban vagy Írországban vagyunk – még ha a táj hasonlít is a „kövek honára”. **Valahol** vagyunk – valahol az üres sírgödrökben bővelkedő Földön, az Ember kozmikus lakhelyén, a szerves és szervetlen világ találkozásánál.

Akárhol. Ott, ahol a társára utalt, a társat kiegészítő „átlagember”, bárki, akárki, Akárki (Everyman, Jederman) vég nélkül vár Valakire.

E modernkori abszurd moralitásjátékban két, a teremtet világban egymás mellé társul rendelt felebarát a végtelen emberi életzarándoklás szenvedéssztációit megjárva az emberélet útjának vége felé a lét és a semmi mezsgyéjén az értelmetlennek tartott élettől megszabadító halálra várva – mely *bizonytalan* időpontban ugyan, de *bizonyosan* elérkezik – a halál utáni fiktív opciókat latolgatva, a méltónak vagy könnyűnek találtatás százalékos esélyével foglalkozva unaloműzésként reflexív önvizsgálatot végez – min-tegy próbaítéletet tart –: mérlegre teszi a mások ellen elkövetett bűnök és az elérhető boldogság érveit és ellenérveit; a bizonytalan bekövetkezés időpontjáig hátra lévő ma-radék idejüket identitáskereső, nembeli lényegüket igazoló, létüket elviselhetővé tevő időtöltést, életpótló szituációs példázatjátékokat és értelmes gondolkodást kísérelnek meg, miközben két egymás alá-fölérendelt sorsverte embertársuk példájának ellenpon-tozó tükrével szembesülnek.

A darab: minősítésvárás a végső megmérettetés morális értékítéletét szimbolizáló Kőpadolat előtt: bűnben vagy boldogan élt az ember? Értékes-e (értékes volt-e) a leélt élet? Érdemes-e élni? Mi a végső ítélet? Merre billen a mérleg nyelve? Melyik élet-kijáraton távozhatnak?

A fényezredévekkel is mérhetetlen kiterjedésű makrokozmoszus **világűr** görbülő tereiről és az emberben tatóngó mikrokozmoszus „**világ-űr**”-ről a természettudományos csúcstechnológiák megagápezetei egyre több tudományos adatot produkálnak.

A felfoghatatlanul határtalan, időbeli-térbeli „kezdett és vég nélkül való” világe-gyetemet működtető energiáról, az atomrészecskékre bontott anyagról, a molekulás-pirálba csavarodó idegrendszer biológiájáról digitalizált adathalmazok állnak ren-delkezésre – a teremtés, a társas létezés és az emberi psziché alapkérdéseinek titka ma is megválaszolhatatlan. Minél többet megtudunk, annál jobban tudjuk, milyen keveset tudunk világról és emberről. A mindentudás és az örökélet elérhetetlen. Küzdés helyett csak a küszködés marad. Küszködni erőnk szerint a legnemesbékért. Az életutazás céltalan: az út célja a végigmenés maga. A létezésnek paradox értelmet maga a korlátok közé szorított létezés ténye ad. A boldogulás- és üdvözülés-kereső kérdésekre adható modernkori válasz: az ember célja e boldoguláskereső küszködés maga.

**Két komplementer Akárki elvont mezőben Valakire vár, de csak Amazokkal találkozik.**

### 3.4. „DBKJV” – a tervezett színházi előadás elemei

A főpróbaidőszak próbatáblai rövidítése, a „nagy-dé-bé-ká-jé-vé” (díszlet-bútor-kellék-jelmez-világítás) a színházi tolvajnyelvben az előadáskész próbaállapot színpadi elemeinek feltüntetésére szolgál – ezeket a rendező és alkotótársai természetesen előre megtervezik, hiszen a koncepció szerves részét képezik.

#### 3.4.1. Szövegpéldány

„Végső soron a rendező az előadás **alkotója**, tehát alkotásának szuverenitása érdekében az írói szöveg bizonyos mértékű módosítása elengedhetetlen.” (NÁNAY 1999. 39. p.). A Beckett által többszörösen meghúzott, javított, tökéletesített **szöveghez** – a textussal behatóan foglalkozó fordítói munka után – az olvasópróbát megelőzően már nem nyúlnék, tehát az olvasópróbára előkészített szövegpéldány azonos lenne a szerzői szöveg dialógusaival.

Természetesen a színészekkel való közös alkotói folyamat közben a fordító és a rendező jogán elvégeznénk a szükséges változtatásokat. A végleges előadáspéldány (súgó példány) az összpróbák idejére alakulna ki.

A helyváltoztató mozgásokra vonatkozó szerzői instrukciókat – miután nem hagyományos „kukucsálószínpadon”, hanem centrális játéktérben képzelem el az előadást, mely speciális mozgásirányokat és szituatív beállításokat igényel – nem lehet betartani.

#### 3.4.2. Díszlet – játéktér

A **díszlet** – a realitás szintjén: temetőkert (az édenkert elvesztése utáni világhe-lyszínt szimbolizálja), fölötte a „második világszintet” jelentő teatralizált kozmikus mindenség.

A stúdiószínházba képzelt előadás **játéktere** a terem átlójának irányában húzódó, a végtelenséget szimbolizáló **fektetett 8-as formájú** dülőút. Ennek két „öblében” állna a két sokjelentésű ikonikus díszletelem: a fekete **fa**, és a fehér **kő**. Mindkét „tárgyat” praktikus színészi használatra – realista és stilizált színpadi mozgások, képek megteremtésére tervezetném.

A kissé ferdén álló, keresztfára és akasztófára is emlékeztető **életfa** ágai elég erősek lennének, hogy a két színész rákapaszkodva lelógassa testét róla, az örököségi vagy kémlelési jelenetben felmásszon a tetejére. Törzse elég vastag lenne ahhoz, hogy a többször tervezett önakasztás megvalósulása esetén nem dőlné ki, nem törne le, de nem túl vastag ahhoz, hogy mögé bújva eltakarja a színészt. A fa két keresztágáról – szomorúfűzfáról lévén szó – szalagfüggönyszerűen lefelé hajló, levél nélküli fűzfaágak hajlanának alá csaknem a földig (cserjére, bokorra emlékeztető jelleg), mely egyben részleges és tökéletlen búvóhelyül is szolgál. A fa inkább képzőművészeti alkotás, mintsem valóságos hiperrealista, erdőből kivágott natúr díszletelem.

A gömb alakú, hatalmas koponyára emlékeztető, de Sziszüphosz görgetett kösziklájára is asszociáltató meteorszerű **kő** alkalmas lenne arra, hogy tetejére álljanak, mögötte vagy rajta szónokoljon Vladimir, hogy az összezsukható faszék lábai elhelyezhetők legyenek rajta: Pozzo ide telepedne fel uzsonnázni, vagy ezt használná asztalként, és a kőre helyezett üres szék előtt „megfeszítve” érdeklődne vakon a hely és az idő részleteiről.

A kő és a fa szünetben **helyet cserél** – így adva meg a nézőnek is a helyzetazonosítás bizonytalanságérzetét. A fába és a kőbe az Ogham ábécé **rúnaírásos betűiből** vésetnék néhány megfelelő jelentésű „ábrát”, mely a színészek bizonyos testrészeire tetoválva ismét megjelenne.

Az önmagába visszatérő út dinamikusabbá teszi az egész előadás térszervezését: úgy lehet rajta hosszan körbe kacskaringózva haladni (elkerülve a cirkuszi körporond közhelyeit), hogy soha nem tűnik el a szereplő a színről. A kőút (Steinweg) felületét félig földbe süppedt, koponya nagyságú gömbölyű kövek borítanák, melyek a halottak hangját hallucináló jelenetben UV-fényben derengének, miközben a mennybolt-ernyő le-föl mozogva suhogva a játszóknak fölött.

A játéktér fölött hatalmas cirkuszi sátorernyőként az **égboltot** „jelképező” vászonkupola feszülne, mely az előadás kezdete előtt, az első felvonás végén és a darab végén leereszkedve éjszakát jelképező búraként borítaná be a játéktér és a mozdulatlanul várakozó szereplőket. A ponyva alulról a „firmamentumot” mintázná; az éggömb csillagait a ponyva lyukain áttderengő fénypontok jeleznék. A játéktérre leeresztett ponyva felső világos felületére kezdés előtt, szünetben és a darab végén a Föld felületéről

készített műholdas felvételt vetítenék: olyan képet, amilyennek a Hold „látja” a Földet – a digitális projektort a játéktér centruma fölött kell elhelyezni

A **holdkaréj** nem jelenne meg a díszletrendszerben (hiszen a nap sem jelenik meg, mielőtt a hold fölkel), az égboltot szimbolizáló, kupola alakú ernyő vásznának kör alakú résén át bevilágított sárgás fény jelezné a holdat. A fény a színész arcára és a játéktéren elhelyezett cipőkre esve teremtené meg az éj hirtelen beálltának hatását. Az éjszaka előtti „nappali” jeleneteket a ponyva alá bevilágító erős, de egyenletesen szűrt fénnel világítanám.

### 3.4.3. Bútor - kellék

Az elvont időben és térben játszódó előadásban a bútorok-kellékek beszédes tárgyak: valójában ezek a maguk konkrétságában akarva-akaratlanul információt közvetítenek a történés idejéről. Terveim szerint a Pozzo használta toroktisztító permetszóró például nem ódon parfümpumpa, hanem mai „szájspré”, az uzsonnaskosár sem a századik századi kétfelé nyíló tetejű angol piknikes kosár, hanem mai piaci fonottkosár, Vladimir zsebéből mai kacatok kerülnek elő, Lucky homokkal terhelt utazóbőröndje lehet egy generációval korábbi öröklött hajóbőrönd, amint a duplafedelű zsebóra is a nagypapi hagyatéka. Kortalan a hóhérkötél vastagságú kötélen Lucky nyakában (rejtett pre-parált nyakpánttal, hogy a kíméletlen rángatások ne kollegiális kíméletből imitált jelzésmozdulatok lehessenek), a fonott rafiaheggyel „cserdítő” hosszúnyelű kocsisostor (nemzetsemleges bojttal), de nem papírzsebkendő, hanem textil zsebkendő szükséges a „Veronika kendője”-asszociáció elindításához. A Fiú Merkúr kettős kígyómintás faragott pásztorbotját hozza.

A fogyókellékek valódiak (csirkehús, csontok, üveg bor, vastag szivar, gyufa, stb.).

Az asztalként, emelvényként használt kő és a létraként-akasztófaként is használt fa mellett egyetlen speciális bútordarab szükséges: az összehajtogatható faszék, mely egyetlen mozdulattal praktikus nyitható-csukható. Nem háromlábú kempingszék, hanem négylábú karfás-háttámlás; királyi trónszékre, bírói ítélőszékre emlékeztető formájú, faszék – vászonfelület nélkül.

### 3.4.4. Jelmez

Szocializáló-konkretizáló kosztümök helyett jelzés értékű „jel-mezt” adnék a színészekre – támaszkodva a jelmeztervező kreativitására az anyag, a szín és a minta kiválasztásában. A hagyományos cirkuszi bohóc öltözékre emlékeztető stílusjegyeket elhagynám, megtartva azt a – szövegkönyvben nem rögzített – szerzői ötletet, hogy Vladimir nadrágja és Estragon kabátja azonos anyagú mintázatú, és forítva. A második részben (Beckett rendezésében) „zsák a faltját megtalálja”: visszakerülnek az elcserélt fél-ruhadarabok, és ki-ki saját egységes öltözkéiben van – ehelyett én dupla cserét csinálnék, hogy a két komplementer clochard a második részben is **felemás, de másként felemás** öltözékben legyen.

Betartanám a szerzői instrukciót a „szociosemleges” keménykalapviselést illetően, Lucky és Pozzo azonos formájú cipőt visel a szerzői javaslat – és a szöveg tartalmi utalása – szerint. Vladimir és Estragon egymáshoz hasonló túrabakancs formájú lábbelit visel – színét Estragon szövege határozza meg.

. A „három kalap, két kobak” zsonglőrszám virtuóz végrehajtása miatt a kalapok karimáját preparálni kell. Vladimir kalapjának szélesebb szalagja koronamintájú, hogy a kalap = korona képzetársítás létrejöhessen.

A jelmezt (nadrágot, zakót, cipőt) minden szereplő alsóing, ing, zokni nélkül – jelzett mezként – saját csupasz bőrére felvéve hordaná, erősítve a „fizikai színházi” hatást.

Vladimir és Estragon jelmeze feltűnően nem saját testükre készült – túl szűk, túl bő; Pozzo méretre szabott ruhát visel. Lucky jelmeze leleményes elegye a lakájlibéria, a vasúti hordáruniformis, a prófétaköpeny és a polgári entellektüel nyűtt ballonkabátjának.

A Fiú nem fehérruhás angyalként, hanem félmeztelen rövidnadrágos pásztorként jelenik meg.

### 3.4.5. Smink

Cirkuszi sminket (fehér Pierrot arcot és buta August vörös orrot-száját, porondmesteri kackiás bajszot) még csak jelzésszerűen sem festetnék – a natúr arcszín elfedésére enyhén ólomszürke alapozás és valamelyest a némafilmek árnyékosan karikás szemeire asszociáltató arcsminktervet készíttetnék

Estragon puffadt lábának lábfejen, Vladimir hátán egy-egy tetovált Ogham betű látszódná (mikor Vladimir kabátjával betakarja az alvó Estragont).

Estragon és Vladimir frizurája saját haj, Pozzo kopasz feje és Lucky hosszú fehér haja szerzői előírás, de lehetőség szerint ne színházi haj és skinhead-paróka legyen.

### 3.4.6. Koreográfia – színpadi mozgás

Fontos stílári elem a mozgás életszerűségének és stilizáltságának aránya.

Miután a nadrág, a zakó, a cipő mérete nem testre szabott, az elméretezett ruhadarabok és a színészek mozgása adja majd meg a mértéktartóan bohócos hatást, miközben realistán is hitelesen sántít a puffadt lábú Estragon és merev térdel, terpesztve lépdel a prosztatabántalmaktól szenvedő Vladimir. Pozzo és Lucky mozgásának stilizálásakor a színész testalkatából indulnék ki.

Különleges jelentőségű és jelentésű Lucky tánca: „életpózgyűjtemény” az embriótesthelyezettől a hullapózig, a háborúban legéppuskázottak vonaglása, az epileptikus rángás és a szexuális aktus mozdulatsorai vegyülnek egy groteszk és szánalmas „contemporary dance” koreográfiája szerint.

A „Lucky-és-Pozzos” etűd felnagyított, túlzó, commedia dell’arte-szerű, a naiv színjátszók „imitáló” stílusú, „amatőrös-mesteremberes sítusában. A „honnan folytat-suk” etűd élőképszerűen beállított „replay”-es visszapörgetése az előző jelenetek helyzeteinek és testpozícióinak.

Beckett kitartott „csendélet-tablói” (pozíciók kövel, fával, egymással) és többletjelentésű mozgássorai külön hangsúlyt kapnának az előadásban

### 3.4.7. Alakok

Martin Esslin megállapításával nem lehet vitatkozni: Pozzo, Lucky, Vladimir és Estragon **nem jellemek**, hanem alakok, „alapvető emberi magatartások megszemélyesítései.” (ESSLIN 1976. 21. p.). Ugyanakkor Nánay István az epikus anyag drámai lehetőségeiről szólva figyelmezteti a rendezőt: „A színpadon mindig **konkrét személyek** jelennek meg” (NÁNAY 1999. 44. p.), vagyis a színész teste, hangja, jelmeze – minden rendezői elemelés és általános allegorikus elképzelésmegvalósítási kísérlet ellenére – a konkrétság és a személyesség érzetét erősítik az előadásban.

Folytatnám a szerző dekonkretizáló szándékát: igen kevés „szociokötődést” raknék a figurákra, nem erőltetném a mai magyar társadalmi típusok behelyettesíthetőségének hangsúlyozását (a szükséges és elégséges alapasszociációkat a szere-

pre kiválasztott színészek egyénisége, személyes karaktere nélkül is elindítja). A legkisebb színpadi egységekben, a szituációkban életszerű érzelmi-indulati viszonyokat és reagálásokat kérnek a színészekről – így valójában egymáshoz való viszonyaik megteremtése révén emberarcúvá „karakterizálódik” mind a négy színpadi alak, és nem pusztán kétlábonjáró allegóriák bohócosan mókás hangütésű vagy filozofikusan mély és elvont, de kockázat nélküli megnyilvánulásait tapasztalja meg a néző.

A két egymás mellé rendelt átlagember-figura (egymás „fele-barátai”) és a két egymás alá-fölérendelt figura (úr-szolga) állandó típusai a drámairodalomnak (mondhatnánk: *tippi fissi*) a dekonkretizálási szándéknak és a stilizált mezejű mozgástérnek köszönhetően válnak **szimbolikus alakokká** – így jelképezheti a két páros szövegben is deklaráltan **az egész emberiséget**.

Figyelman kívül hagyva a korábbi női szereposztásokat, vagy a férfi-nő kapcsolatra építő rendezői koncepciókat, a szerepeket kizárólag férfi színészekre osztanám. A Fiú szerepében is csak egyetlen 5-6 éves fiú gyerekszereplőt játszatnék. A felnőtt szerepeket a darab dialógusaiban elhangzó információkhoz konzervatív következetességgel ragaszkodva az 50-60 év körüli színészkorosztály legjobbjából válogatnám – az adott társulat

szerkezete és színészi erőviszonyai felülírhatják ezt a rendezői törekvést.

A körültekintően kiválasztott nevű figurák elnevezése is ad egyféle szereposztási támpontot:

VLADIMIR (= a világ és a béke ura, fején ellenpontoszó kalapkorona)

ESTRAGON (= tárkony, ösztrogén; szimbolikus cipője a földhöz, a kőhöz köti)

POZZO (= sziklabörtön, gödör, a pokol mély bugyra, gonosz erő)

LUCKY (= lakáj, szerencsés flótás)

FIÚ – nem isten fia, hanem EGY FIÚ, – a francia és az angol szövegben jobban érezni, hogy nem A Fiúról, hanem egy suhancról, szolgálégényről, gyerekről van szó.

Beckett mintha Empedoklész két és félezer éves, kozmikus elemeket alaptulajdonságokhoz rendelő táblázata és Hippokratész temperamentumtípusokat testnedvekhez kapcsoló karakterológiai osztályozása szerint választotta volna figuráit:

| BECKETT | EMPEDOKLÉSZ | HIPPOKRATÉSZ |
|---------|-------------|--------------|
|         |             |              |



| Alak                         | Kozmikus elem | Tulajdonság    | Testnedvek                    | Temperamentum |
|------------------------------|---------------|----------------|-------------------------------|---------------|
| <b>VLADIMIR</b><br>(vizelet) | LEVEGŐ        | Meleg – nedves | Melaine-chole<br>(Fekete epe) | Melankolikus  |
| <b>ESTRAGON</b><br>(vér)     | FÖLD          | Hideg – száraz | Sanguis<br>(Vér)              | Szangvinikus  |
| <b>POZZO</b><br>(könny)      | TŰZ           | Meleg – száraz | Chole<br>(Sárga epe)          | Kolerikus     |
| <b>LUCKY</b><br>(nyál)       | VÍZ           | Hideg – nedves | Flegma<br>(Nyál)              | Flegmatikus   |

**Vladimirhez** a kozmikus őselemek közül a **levegő** rendelhető, a kalap-korona, a felső szférákhoz tartozás, a szellemi irányítás – meleg-nedves: megértő, gondoskodó, empatikus, érzelemmel telt karakter, a fekete epe váladéka, a prosztatabántalmak miatti gennyes **vizelet** tartozik. **Melankolikus** karakter, kontemplatív, elgondolkozó, töprengő, értelmező, mélázó alkat.

**Estragon** cipője révén **földhöz**, a köhöz tartozik, hideg-száraz, szikár, kevésbé érzelmetli, kellemetlenkedő, kételkedő, tagadó, hirtelen hangulatváltó, lobbanékony, **szangvinikus** alkat, sípcsonton rúgás után **vérzik** a lába.

**Pozzo** a pokol mélyének **meleg száraz** gyehennatüzét képviseli, erős, heves természetű, aktív, akaratos, gonosz; pipára **gyújt**, a testnedvek közül a **könny** tartozik hozzá – elsírja magát.

**Lucky** a kozmikus elemek közül a **vízhez** tartozik, fűjtat, mint egy víziló, **hideg-nedves** karakteréhez a testnedvek közül a **nyál** társul; flegmatikus alkat, közönyös, közömbös, beletörődő, érdektelen, passzív figura.

### 3.4.8. Szereposztásváltozatok

A rendezői felkészülés legfontosabb stációja a találó szereposztás elkészítése. Budapesti, vidéki és határon túli magyar színházak társulata számára készített példákkal érzékeltetem a rendezői koncepciót az adott társulaton belül a legjobban „magában hordozó” szereposztásváltozatokat:

## 3.4.8.1. Budapesti színházak

| <b>Színház</b>               | <b>ESTRAGON</b>       | <b>VLADIMIR</b>  | <b>LUCKY</b>    | <b>POZZO</b>       |
|------------------------------|-----------------------|------------------|-----------------|--------------------|
| <b>Bárka Színház</b>         | Gados Béla            | Seress Zoltán    | Mucsi Zoltán    | Illyés Róbert      |
| <b>József Attila Színház</b> | Besenczy Árpád        | Sztarenki Pál    | Újréti László   | Méhes László       |
| <b>Katona József Színház</b> | Bán János             | Máthé Gábor      | Szacsvai László | Bezerédi Zoltán    |
| <b>Magyar Színház</b>        | Bede Fazekas Szabolcs | Cserna Antal     | Fillár István   | Ifj. Jászai László |
| <b>Nemzeti Színház</b>       | Gazsó György          | László Zsolt     | Blaskó Péter    | Sinkó László       |
| <b>Örkény Színház</b>        | Gálfi László          | Debrecenyi Csaba | Végvári Tamás   | Csujá Imre         |
| <b>Radnóti Színház</b>       | Csányi Sándor         | Szervét Tibor    | Bálint András   | Szombathy Gyula    |
| <b>Új Színház</b>            | Derzsi János          | Gáspár Sándor    | Papp Zoltán     | Eperjes Károly     |

## 3.4.8.2. Vidéki színházak

| <b>Színház</b>                            | <b>ESTRAGON</b> | <b>VLADIMIR</b>  | <b>LUCKY</b>       | <b>POZZO</b>    |
|-------------------------------------------|-----------------|------------------|--------------------|-----------------|
| <b>Jókai Színház Békéscsaba</b>           | Csomós Lajos    | Tege Antal       | Jancsik Ferenc     | Hodu József     |
| <b>Miskolci Nemzeti Színház</b>           | Szatmári György | Vida Péter       | Hunyadkúrti István | Korognai Károly |
| <b>Szegedi Nemzeti Színház</b>            | Szikszai Rémusz | Schlanger András | Jakab Tamás        | Megyeri Zoltán  |
| <b>Berzsenyi Színház Szombathely</b>      | Lázár Zoltán    | Szabó Tibor      | Jordán Tamás       | Regős Zoltán    |
| <b>Hevesi Sándor Színház Zalaegerszeg</b> | Kricsár Kamil   | Szegezdi Róbert  | György János       | Farkas Ignác    |

## 3.4.8.3. Határon túli magyar színházak

| <b>Színház</b>                        | <b>ESTRAGON</b> | <b>VLADIMIR</b> | <b>LUCKY</b>    | <b>POZZO</b>   |
|---------------------------------------|-----------------|-----------------|-----------------|----------------|
| <b>Szabadkai Népszínház (Szerbia)</b> | Csernik Árpád   | Mezei Zoltán    | Szilágyi Nándor | Kovács Frigyes |

|                                                       |               |                      |              |             |
|-------------------------------------------------------|---------------|----------------------|--------------|-------------|
| <b>Szigligeti Színház<br/>Nagyvárad<br/>(Románia)</b> | Kis Csaba     | Dimény Levente       | Meleg Vilmos | Dobos Imre  |
| <b>Thália Színház<br/>Kassa<br/>(Szlovákia)</b>       | Reiter Zoltán | Bocsárszky<br>Attila | Dudás Péter  | Pólos Árpád |

Max Reinhardt megállapítása pontos a rendezői felkészülés próbakezdés előtti állapotáról: „Cseppfolyós állapotban van minden. És a munka ekkor kezdődik.” (NÁNAY 1999. 86. p.).

# V. VÉGSZÓ

## 1. A hipotézisek igazolása

29. § A DLA disszertáció (pályamunka) két típusú lehet:

a) **önálló műalkotás**, amely magasfokú mesterségbeli tudást bizonyít és az ezt kísérő értekezés, melynek terjedelme legalább 40 gépelt oldal.

Az értekezés az alkotás és a létrehozását eredményező alkotói folyamat, s az ennek során alkalmazott kutatások, kísérletek bemutatását tartalmazza.

Az önálló műalkotás szervezett képzésben résztvevő doktorandusz esetében nem lehet régebbi, mint a doktorandusz jogviszony kezdete.

**Egyéni felkészülő esetén az alkotás bemutatására nem kerülhet a felvételi döntés előtt sor.**

b) **önálló értekezés**, melyben a jelöltnek célkitűzéseit, új tudományos eredményeit, szakirodalmi ismereteit, alkotó módszereit kell bemutatnia. Az önálló értekezés terjedelme legalább 80 oldal.

(Részlet a Színház- és Filmművészeti

Egyetem

Doktori Iskola DLA

szabályzatából)

Interdiszciplináris területen mozgó disszertációmmal a Doktori Iskola DLA szabályzata 29.§. a., és b. pontjában megfogalmazott mindkét feltételnek igyekeztem megfelelni.

Dolgozatomban a rendezői alkotófolyamat felkészülési szakaszát komplex színházi közelítésmóddal, a szaktudományok és segédtudományaik kutatási módszereire támaszkodva vizsgáltam. A munka új elméleti felfedezésekkel, felismerésekkel, megállapításokkal és a színházi gyakorlatban is hasznosítható eredményekkel zárult.

Elkészítettem Samuel Beckett *Waiting for Godot* című tragikomédiájának **műfordítását**, mely önálló műalkotás (1. sz. melléklet). A munkát 2009-ben fejeztem be; az alkotás nyilvános bemutatására – könyvalakban, felolvasószínházi vagy színházi előadás formájában – eddig nem került sor.

Disszertációm II. része – az I. részben vázolt hipotézisek és kutatási módszerek ismertetése után – a Beckett-mű szövegével foglalkozik. Ennek elkészítése – a műfordításhoz szükséges filológiai, textuális és motívumkutatással, dramaturgiai elemző munkával együtt – rendezői felkészülésem részét képezi.

Dolgozatom III. részének a darab fordításával foglalkozó szaktudományos eredményei alapján megszerkesztettem Beckett művének „**multitextusát**”, **komparatív filológiai szövegtérképét** (2. sz. melléklet).

A IV. rész a legfontosabb külföldi produkciók, illetve a magyar nyelvű *Godot-ra várva* előadások recepcióanalízise után a „modernkori szupramoralitás” műfaji kategóriájába sorolható rendezői előadástervem vázlatát tartalmazza.

Az észlelt egyedi színházi jelek egymást erősítő jelcsoportokká, összetartó irányú jelhalókká szerveződési folyamatának leírásához a **vektorizáció** metodológiai és dramaturgiai eszközeit használtam.

A nyitott struktúrájú művek színházi előadásai térben-időben realizálódó **négydimenziós Rorschach-tesztként** működnek, ezért a pszichológiában közismert projektív teszt analógiájára – mely alkalmas **a tudattalanból a tudatba bevillanó tartalmak** feltárására – alakítottam ki azt a speciális metódust, ami a darab és az előadás kiemelt jelentőségű szöveginformációit – verbális, vizuális és kinetikus színházi jeleit – nemcsak racionálisan befogadható információanyagnak, hanem **asszociációs ingereknek** is tekinti. Így jutottam közelebb az enigmatikus *Godot*-metafora színházi jelcsoportjainak értelmezéséhez, mely a **haláltudattal és annak háritásával** összefüggő tartományok felé mutat – ez a szövegbe ágyazott motívumok bő példáival bizonyítható.

A magyar nyelv volt a „közös nevezője” annak a komparatív filológiai szövegtérképnek, mely tipográfiai módszerrel szétválasztva, vizuálisan jól elkülönítve egyetlen szövegtestben tartalmazza a francia és az angol forrásszöveg magyar fordítását, valamint a korábbi magyar fordítás kétes eredetű és értékű szövegrészeit. Ennek segítségével a dolgozat magyarázatot ad a Kolozsvári Grandpierre Emil francia alapú magyar fordításában található „kérdéses” szövegrészek eredetére, melyek sem a javított francia etalonszövegben, sem egyetlen angol szövegváltozatban nem szerepelnek. A föltételezések ellenére az inkriminált szövegtestek nem fordítói vagy dramaturgiai betoldások, nem a magyar kultúrpolitika közbeavatkozásával, és nem is rögzített színészi improvizációk révén kerültek be a magyar szövegbe. Kolozsvári azt a korai „húzatlan” kézíratos pé-

ldányt és a párizsi ősbemutatót megelőzően megjelent első javítatlan kiadás szövegét használta, amit Beckett az ősbemutató után azonnal korrigált. Nem az 1952-es, hanem az 1954-es megjelenésű – IV szöveggenerációs – javított kiadás tekinthető francia nyelvű etalonszövegnek. Magyar fordításom a VIII. szöveggeneráció alapján készült.

Beckett nyelvköziségének vizsgálata után a dolgozat regisztrálja a javított szövegű francia színműváltozat és az angol tragikomédia műfaji különbözőségét, áttekinti a nemzetközi szakirodalom vélekedését a két szöveg minőségéről. Fölméri a francia és az angol nyelvű szöveggenerációk fő textuális különbségeit, számba veszi a magyar szövegkiadásokat, és áttekinti a mű magyar fogadtatásának kritikai anyagát.

A két szerzői szöveg közötti eltérések részletes vizsgálatával, strukturális és tartalmi bizonyítékok felsorolásával, a szerzői változtatások mozgatórugójának és tendenciáinak fölfedezésével igazoltam azt a hipotézist, hogy az időben korábban keletkezett, a szerző által is átdolgozásra érdemesített francia nyelvű *En attendant Godot* még javított változatában is csak első fogalmazványa, előfutára **a strukturálisan koherensebb, motívumrendszerében gazdagabb, hatásában polifonikusabb, színpadi előadásra alkalmasabb angol *Waiting for Godot*-nak.**

A – két külön nyelvről fordított – magyar szövegeken végzett szisztematikus komparatív formai-tartalmi szövegvizsgálatok bizonyítják, hogy az angol változat

- **arányosabb szerkezetű, változatosabb stíluseszközöket használó, megmunkáltabb alkotás;**
- műfaji szempontból **filozofikus-abszurd tragikomédiává hangolódott át;**
- **kultúrtörténeti és mitológiai utalásai és idézetei megsokszorozzák az interpretációs lehetőségeket, s ezáltal a mű struktúrája nyitottabbá válik.**

Ezek alapján kijelenthető, hogy – mint más francia-angol Beckett alkotásváltozatok esetében is – a *Waiting for Godot* **új műnek** tekinthető. **Az angol szövegvariáns véglegesebb nyelvi megmunkáltság állapotában, kiérleltebb formában tartalmazza a szerző eredeti gondolatait, létfilozófiáját, világképét, magasabb megformáltsági szinten kódolja művészi üzenetét.**

## **2. Összegző gondolatok**

2009. decemberében emlékezik majd a világ Beckettre, halálának 20. évfordulóján. A 20. századi modern dráma megkerülhetetlen alapművének a javított francia szöveg alapján is készülhetne magyar fordítása a méltán világhírű magyar műfordítóiskola műhelyében, hogy tisztán és stílushű tolmácsolásban olvassuk, lássuk és halljuk a szerző által hitelesített, javított francia etalonszöveg sorainak magyar megfelelőit is.

A *Godot-ra várva* Beckett által átdolgozott, javított, tovább tökéletesített angol nyelvű változatának mindezidáig nem volt magyar fordítása. Ezt a hiányt pótolja e dolgozat „melléktermékeként” elkészült fordítás (BECKETT, 2009). Az évfordulóra megjelentetni tervezett kétnyelvű kötet a magyar és az angol szöveget egymással szemközti, párhuzamos számozású oldalakon tartalmazná.

Hippolite Tain világít rá velősen a francia és az angol nyelv különbözőségére: angol mondatot franciára fordítani annyi, mint egy színes ábrát grafitceruzával lerajzolni. Beckett saját francia fehér-fekete rajzát alkotta újra az angol nyelv színkészletével – az általam készített új magyar műfordítás ennek magyar tájra szánt, magyar ecsettel festett, színhúságra törekvő másolata.

A „lap”-ról a „színpad”-ra teremtés folyamatához szükséges rendezői koncepcióm a tudományos kutatómunkával és a szövegfordítás művészi munkájával párhuzamosan alakult és formálódott, s gyakorlatig ráépült az új vagy eddig fel nem derített szaktudományos felismerések eredményeire. Koncepcióm értékét a közeljövőben megvalósítandó előadás működőképessége, szakmai és közönségfogadtatása dönti majd el. A bemutató szerencsés esetben színháztörténeti pillanatban, Beckett halálának 20 éves évfordulóján szerény tisztelgő gesztus lehetne a 20. század egyik meghatározó alkotója előtt, aki – ahogyan az 1969-ben neki ítelt irodalmi Nobel-díj laudációjában Dr. Karl Gierow summázta (idézi ALMÁSI 1970) – **„az emberi nyomorúság ábrázolásán keresztül az ember felemelkedését kívánta szolgálni”.**

## VI. BIBLIOGRÁFIA

### 1. FORRÁSMŰ

#### *En attendant Godot - Waiting for Godot*

BECKETT, SAMUEL 1952: **En attendant Godot**. Paris: Les Éditions de Minuit

BECKETT, SAMUEL 1954: **En attendant Godot**. Második, javított kiadás. Paris: Les Éditions de Minuit

BECKETT, SAMUEL 1954: **Waiting for Godot**. *Translated from his original French text by the author*. New York, N.Y: Grove Press, Inc, 10014.

BECKETT, SAMUEL 1956a: **Waiting for Godot**. *Translated from his original French text by the author*. London: Faber and Faber, London.

BECKETT, SAMUEL 1956b: ゴドーを待ちながら [*Godó-o macsinagara*]  
(*En attendant Godot/Waiting for Godot*) *Translated by Shinya ANDO and Yasunari TAKAHASHI*. In: Best of Beckett 1.: Tokyo: Hakusui-sha

BECKETT, SAMUEL 1965a: **Waiting for Godot**. *Translated from his original French text by the author*. London: Faber and Faber, London.

BECKETT, SAMUEL 1966: В ожидании Годо [*V azsidányiji Gadó*] / *En attendant Godot*, Русс. Перевод, Moszkva

BECKETT, SAMUEL 1971: **En attendant Godot - Waiting for Godot – Warten auf Godot**. *Háromnyelvű kiadás. Trilingual edition*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

BECKETT, SAMUEL 1986: **Waiting for Godot**. *Translated from his original French text by the author*. In: Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, London.

BECKETT, SAMUEL 1990a: **Waiting for Godot**. *Translated from his original French text by the author*. In: The Complete Dramatic Works. Faber and Faber Limited, London Boston 1986 © 1990 by Samuel Beckett

BECKETT, SAMUEL 1990b: **Waiting for Godot**. *Translated from his original French text by the author*. In: DOUGALD McMILLAN and JAMES KNOWLSON (ed.), 1993: Theatrical Notebooks I, Faber and Faber and Grove Press



ACKERLEY, C. J. and GONTARSKI, S. E. (Eds.) 1993: BECKETT, SAMUEL: **Waiting for Godot.** The Faber Companion to Samuel Beckett

### **Godot-ra várva**

BECKETT, SAMUEL 1965b: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: NAGYVILÁG 8. sz. Budapest

BECKETT, SAMUEL 1970a: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: SAMUEL BECKETT: Drámák. Budapest: Európa Könyvkiadó

BECKETT, SAMUEL 1970b: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: Világszínpad c. antológia. Budapest: Magvető Kiadó

BECKETT, SAMUEL 1982: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó

BECKETT, SAMUEL 1985: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó

BECKETT, SAMUEL 1986: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó

BECKETT, SAMUEL 1988: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó

BECKETT, SAMUEL 1989: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: Samuel Beckett - Összes drámái. Budapest: Európa Könyvkiadó 5-102. p.

BECKETT, SAMUEL 1992: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó

BECKETT, SAMUEL 1994: **Godot-ra várva.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó

- BECKETT, SAMUEL 1995: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: Populart füzetek Diák- és házikönyvtár 121, Szentendre: Interpopulart Kiadó
- BECKETT, SAMUEL 1996: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: Populart füzetek Diák- és házikönyvtár 121, Szentendre: Interpopulart Kiadó
- BECKETT, SAMUEL 1996: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó
- BECKETT, SAMUEL 1998: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: Samuel Beckett - Összes drámái. Budapest: Európa Könyvkiadó 5-102. p.
- BECKETT, SAMUEL 1999: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó
- BECKETT, SAMUEL 2001: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó
- BECKETT, SAMUEL 2002: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A fizikusok: öt modern dráma. Budapest: Európa Könyvkiadó
- BECKETT, SAMUEL 2002: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: A játszma vége. Színművek. Európa diákkönyvtár. Budapest: Európa Könyvkiadó
- BECKETT, SAMUEL 2004a: *Godot-ra várva*** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* Országos Széchenyi Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtár: SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA, <http://mek.oszk.hu/01400/01459/01459.htm>
- BECKETT, SAMUEL 2004b: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: SAMUEL BECKETT: *Godot-ra várva – A játszma vége*. Európa diákkönyvtár. Budapest: Európa Könyvkiadó
- BECKETT, SAMUEL 2006: *Godot-ra várva*.** (En attendant Godot) *Színmű két felvonásban. Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.* In: SAMUEL BECKETT Összes drámái – Eleutheria. *Centenáriumi kiadás*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 5-102.p.

**BECKETT, SAMUEL** 2009: **Waiting for Godot – Godot-ra várva.** *Tragikomédia két felvonásban. Kétnyelvű szövegkönyv. Fordította: Pinczés István. Előszó: Géher István.* Debrecen: Kézirat megjelenés előtt

**PINCZÉS ISTVÁN** (szerk.) 2007: **MULTITEXTUS. Samuel Beckett: Godot-ra várva. (En attendant Godot + Waiting for Godot)** *Komparatív filológiai szövegterkép Pinczés István fordítása alapján. Az összehasonlító francia szövegidezeteket Kolozsvári Grandpierre Emil fordította.* Debrecen: Kézirat megjelenés előtt

## **2. SZAKIRODALOM**

- ADLER, ALFRED** 1996: *Életünk értelme. Fordította S. Nyíró József.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- ALMÁSI MIKLÓS** 1967: **Martin Esslin és az abszurd színház „mentőöve”.** In: Martin Esslin: *Az abszurd színház elmélete. Fordította Sz. Szántó Judit.* A Színházstudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda kiadványa, Budapest, 1967. III - XVIII. p.
- ALMÁSI MIKLÓS** 1970: **Tragédiák a szemétkosárban.** Utószó. In: Beckett: *Drámák.* Európa könyvkiadó, Budapest. 356-383. p.
- ATKINSON, BROOKS** 1956: **Beckett's 'Waiting for Godot'.** In: *The New York Times*, April 20.
- ATKINSON, R. L – ATKINSON, R. C. – SMITH, E.E. – BEM, D.J.** 1994: **Pszi-  
chológia.** Osiris-Századvég Kiadó, Budapest
- ASMUS, WALTER** 1975: **Beckett directs Beckett.** In: *Theatre Quarterly* Vol. V. No.19. 19-26. p.
- BAIR, DEIDRE** 1990: **Samuel Beckett - A Biography.** London
- BALOGH ÖDÖN** 1999: **Mire vársz, és meddig?** In: *Veszprémi 7 nap*, október 21.
- BALOGH TIBOR**, 2002: **Az acélcső lombja** (*Debreceni Csokonai Színház*)  
In: *Critikai Lapok*, 12. sz. 1-12. p.
- BARABÁS TAMÁS** 1983: **Megjött Godot!** *Esti Hírlap*. November 16.
- BAUM, L. FRANK** 1976: **The Life and Adventures of Santa Claus.** Dover Books, New York
- BECHERT, FRANK** 1997: **Keine Versöhnung mit dem Nichts.** Zur Rezeption von Samuel Beckett in der DDR. Frankfurt am Main
- BECKER, PETER VON** 1994: **A nagy életutazás.** Beszélgetés a nyolcvanéves Tábori Györggyel. *Theater heute*, 1994. május. *Fordította Szántó Judit.* In: *SZÍNHÁZ*, 1994. június, 24-33. p.
- BECKETT, SAMUEL** 1946: **Mercier és Camier.** *Fordította Romhányi Török Gábor –* 1993.
- BECKETT, SAMUEL** 1938: **Murphy.** *Angol nyelvű kiadás, fordította Tandori Dezső,* 1972; *francia szövegkiadás* 1947.

- BECKETT, SAMUEL** 1984: **Disjecta**: Miscellaneous Writings and Dramatic Fragments. The Groove Press, New York
- BÉCSY TAMÁS** 1988: **Két dráma - két történelemszemlélet**. Korunk megnyomorított hősei. In: Kritika, 12. sz. 28-31. p.
- BÉCSY TAMÁS** 1998: **Beckett műve és a modern dráma**. In: Irodalomtanítás az ezredfordulón. Főszerk.: Sipos Lajos. Celldömölk: Pazu-Westermann Kiadó, 788-804. p.
- BÉLIA ANNA** 1976: **Beckett a kaposvári stúdióban**. In: SZÍNHÁZ, 5. sz. 16-18. p.
- BORS** 1980: Godot előtt Ascherre várva. Balatoni programok. Interjú Ascher Tamással. In: Pesti Műsor. Július 23-30. 3. p.
- BÖRCSÖK DÓRA** 2003 : „...micsoda egy ócska vidék...S a cipőm is milyen ócska már...” (*Pesti Színház*) In: Kritikai Lapok, 5-6. szám 37-39. p.
- BUDA BÉLA** 1987: **Utószó**. In: Carl Gustav Jung *Emlékek, álmok, gondolatok* c. kötetéhez . Akadémiai Kiadó, Budapest
- CAMUS, ALBERT** 1942: **Sziszüphosz mítosza** (Le Mythe de Sisyphe). In: Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok. Fordította Vargyas Lajos. Magvető Kiadó, Budapest 1987.
- CAMUS, ALBERT** 1965: Az abszurd és az öngyilkosság. In: Színe és visszája. Esszék. Válogatta Réz Pál. Fordította Ferch Magda és mtsai. Magvető Kiadó, Budapest, 1990. 195-218. p.
- CASSIRER, E.** 1973: **A szimbolikus forma fogalma a szellemtudományok felépítésében**, Helikon könyvkiadó, Budapest
- CARVER, CHARLES S. – SCHEIER MICHAEL F.** 1998: **Személyiségpszichológia** Osiris Kiadó, Budapest
- COCKERHAM, HARRY** 1975: **Beckett the Shape Changer**. London and Boston
- COE, RICHARD N.** 1977: **God and Samuel Beckett**. In: Twentieth Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 91-113- p.
- COHN, RUBY** 1962: **Samuel Beckett: The Comic Gamut**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press

**COHN, RUBY** (ed.) 1987: **Samuel Beckett: Waiting for Godot: A casebook.** Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Macmillan

**CRONIN, ANTHONY** 1999: **Samuel Beckett: The Last Modernist.** Da Capo Press, New York.

**CSÉPE KRISZTINA** 1995: **Várunk egy életen át.** Madame Godot Győrben. In: Új Demokrata 17. sz. 58. p.

**ESSLIN, MARTIN** 1961: **Az abszurd dráma elmélete.** Theatre of the absurd. Fordította Sz. Szántó Judit. A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda kiadványa, Budapest, 1967

**ESSLIN, MARTIN** 1998: **Beckett és az alkotói folyamat tapasztalatai.** In: Világszínház Nyár. 99-104. p.

**FEKETE ANTAL** (szerk.) 1992: **Keresztneveink, védőszentjeink.** Budapest, Apostoli Szentszék Könyvkiadója

**FLETCHER, JOHN** and **SPURLING, JOHN** 1972: **Beckett – A Study of his Plays.** Eyre Methuen, London

**FLETCHER, JOHN** 2000a: **Modernism and Post-modernism.** *Context and background.* In: Faber Critical Guide – Samuel Beckett. Faber and Faber, London. 12-31.p.

**FLETCHER, JOHN** 2000b: **Performance and response – problems of interpretations.** In: Faber Critical Guide – Samuel Beckett. Faber and Faber, London. 36-55. p.

**FLETCHER, JOHN** 2000c: **Dramatic movement and structure. Waiting for Godot.** In: Faber Critical Guide – Samuel Beckett. Faber and Faber, London. 71-79. p.

**FLETCHER, JOHN** 2000d: **Forerunners and parallels waiting for Godot.** In: Faber Critical Guide – Samuel Beckett. Faber and Faber, London. 79-83. p.

**FLETCHER, JOHN** 2000e: **Cronology.** In: Faber Critical Guide – Samuel Beckett. Faber and Faber, London. 83-95. p.

**FLETCHER, JOHN** 2000f: **Textual notes. Waiting for Godot.** In: Faber Critical Guide – Samuel Beckett. Faber and Faber, London. 147-148. p.

**FÖLDÉNYI LÁSZLÓ** 1975: **A kaposvári Csiky Gergely Színház Beckett: Godot-ra várva című előadásáról.** Magyar Színházművészeti Szövetség. Lektor jelentés. December 20.

- FRASER, G. S.** 1956: **Waiting for Godot.** In: Times Literary Supplement. 10th February
- FRASER, G. S.** 1973: **Metre, Rhyme and Free Verse.** Norfolk.
- FÜREDI JÁNOS, NÉMETH ATTILA, TARISKA PÉTER** (szerk.) 2001: **A pszichiátria magyar kézikönyve.** Medicina Kiadó, Budapest
- GEROLD LÁSZLÓ** 1976a: **Száraz fa és telohold.** In: A híd. X. sz. 1231-1233.
- GEROLD LÁSZLÓ** 1976b: **Godot-ra még várni kell.** A nyugat-berlini Schiller Theater előadása a BITEF-en. In: Magyar Szó, 34. évf. 263. sz. 10. p.
- GEROLD LÁSZLÓ** 1985: **Godot-ra várva** (*Schiller Theater, Nyugat-Berlin*). In: Színházesszék. Fórum Könyvkiadó, Újvidék. 50-53. p.
- GEROLD LÁSZLÓ** 2005: **Godot-ra várva** (*Kosztolányi Színház*) In: Híd. VII. sz. 824-826. p.
- GÉHER ISTVÁN** 1981: **A műfordító természetrajza: helyzetelemzés.** In: A műfordítás ma. Gondolat Kiadó, Budapest. 61-101. p.
- GÉHER ISTVÁN** 2008: **A tragikomédia élettana** (részl.). In: Liget 10. sz.
- GRAVER, LAWRENCE** 1989: **Samuel Beckett: Waiting for Godot.** Cambridge University Press, Cambridge
- GUGGENHEIM, PEGGY** 1960: **Confessions of a fan Art Addict.** Amazon Books. New York
- HAJSZ ANDREA** 1994: **Beckett: Godot-ra várva.** (*Művész Színház*) In: Kritika, szeptember. 46. p.
- HALL, PETER** 1983: **Peter Hall's Diaries.** Ed.: John Goodwin. London
- HALL, PETER** 2005: **Godot Almighty.** The Guardian aug. 24.
- HAYNES, JOHN - KNOWLSON, JAMES** 2006: **Beckett képei.** Fordította: Dedinszky Zsófia. Budapest: Európa Könyvkiadó
- HEGEDŰS GÉZA** 1965: **Vita Beckett Godot-járól. Godot-ot újraolvasva.** In: NAGYVILÁG, 11. sz. 1715-1719. p.
- HONTI KATALIN** 2000: **Az abszurd színháza.** In: Criticai Lapok, 7-8. sz. 11-13. p.
- HORVÁTH JÁNOS** 1969: **Rendszeres magyar verstan.** Budapest

- IRMER, THOMAS – VÖLKER, KLAUS** 2006: **Samuel Beckett auf deutschen Bühnen in Ost und West.** in: Gussow, Mel: *Begegnungen mit Beckett.* Berlin: Alexander Verlag, 195-217. p.
- IRMER, THOMAS** 2006: **Godot im Berliner Ensemble.** Kézirat
- IRMER, THOMAS** 2008: **Late Reconciliation – Brecht.** The Reception of Beckett in East German Theatre. Kézirat megjelenés előtt.
- JOHN, PETER** 1987: **Vladimir’s Carrot: Modern Drama and Modern Imagination.** Andre Deutsch, London
- JUNG, C. G.** 1934: **A kollektív tudattalan archetípusairól.** In: *Mélységeink ösvényein.* Budapest, 1993.
- KALB, JONATHAN** 1989: **Beckett in performance.** University press, Cambridge
- KÁLMÁN BÉLA** 1966: **A nevek világa.** Sprinter Kiadó, Budapest
- KEMÉNYNÉ DR. PÁLFFY KATALIN** 1989: **Bevezetés a pszichológiába.** Tankönyvkiadó, Budapest
- KERN, EDITH** 1977: **Beckett as Homo Ludens.** In: *Journal of Modern Literature* Samuel Beckett Number. Volume 6 Number 1. February. 47-60. p.
- KÉRY LÁSZLÓ** 1966: **Godot-ra várva. Utószó egy vitához.** In: *Shakespeare, Brecht és a többiek. Színkritikák.* Bp.: Magvető Kiadó, 1968. 156-164. p.
- KNOWLSON, JAMES** (gen. ed.) 1993: **The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett Volume I.** Introduction and notes by Dougald McMillan and James. Faber and Faber
- KNOWLSON, JAMES** 1996: **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett.** New York: Simon and Schuster,
- KNOWLSON, JAMES** 2006: **Beckett portréja.** In: Jon Haynes – James Knowlson: *Beckett képei. Fordította: Dedinszky Zsófia.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- KOLTAI TAMÁS** 1979: **Metafora és banalitás.** Beckett: A játszma vége. In: *Színváltások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1986. 360-362. p.*
- KOLTAI TAMÁS** 1984: **Beckett: Godot-ra várva.** In: *KRITIKA* január.
- KOLTAI TAMÁS** 1988: **Klasszikus abszurd (Samuel Beckett: Godot-ra várva).** In: K. T.: *Színről színre : Magyar színház - világszínház.* Mészprint Kft., Budapest, 1992. 200-202. p.



- KOLTAI TAMÁS** 1994: *Ad libitum.* (*Művész Színház*) Élet és Irodalom, március 18. 12. p.
- KOLTAI TAMÁS** 1999: *Az idő az úr.* (*Samuel Beckett: Godot-ra várva*) In: SZÍNHÁZ január 22-23. p. , valamint In: K. T.: Szeret, nem szeret : Színházi írások. Bp.: Osiris, 2000. 127-130. p.
- KOLTAI TAMÁS** 2003: *Lépések,* (*Pesti Színház*) In: Élet és Irodalom, február 14.
- KOLTAI TAMÁS** 2006: *Da capo al fine.* In: Élet és irodalom, 51. évf. 28. sz. július 14.
- KÓNYA ORSOLYA** 2003: *Várni.* A Godot-ra várva a Pesti Színházban.  
[http://www.kontextus.hu/hirvero/szin2003\\_0203.html](http://www.kontextus.hu/hirvero/szin2003_0203.html)
- KÖRÖSPATAKY KISS SÁNDOR** 1983: *Godot-ra várva* (*Madách Kamaraszínház*) In: Új Tükör, november 27.
- MAGYAR FERENC** 1996: *Samuel Beckett: Godot-ra várva.* In: 20. századi drámák. Műértelmezések. Sopron: Hilebraud Kft., 71-74. p.
- MÁTRAI-BETEGH BÉLA** 1965: *A néző szemével a Godot-ról.* In: Nagyvilág, 12. sz. 1867-1869. p.
- McQUEENCY, J. TERENCE** 1991: *A Comparative Approach to Godot.* New York
- MERCIER, V.** 1956: *The Uneventful Event.* In: The Irish Times. 18th February
- METZ KATALIN** 1994: *Világkép vagy a játék mámora?* Bemutató a Művész Színházban. In: Új Magyarország. IV. évf. 58. szám. 10. p.
- MÉREI FERENC** 1982: *A Rorschach-próba: egységes jegyzet.* Tankönyvkiadó, Budapest
- MÉREI FERENC** 1989: *A pszichológiai labirintus.* Pszichoteam, Budapest
- MÉSZ LÁSZLÓNÉ** 1995: *Bohócok a misztérium színpadán. Beckett: Godot-ra várva.* In: M. L.: Színterek. Drámaelemzések. Bp.: Korona Kvk. Műelemzések kiskönyvtára, 16. sz. 273-292. p.
- MÉSZÁROS TAMÁS** 1994: *Beckett és Genet – itt és most.* (*Művész Színház*) In: Magyar Hírlap, április 16. 12. p.
- M.G.P.**[Molnár Gál Péter] 1994: *Hacsek & Sajó a végítéletre vár,* (*Művész Színház*) In: Népszabadság február 28. 6. p.

- MIHÁLYI GÁBOR** 1965: A "Godot" elé. In: NAGYVILÁG, 8. sz. 1171-1172. p.
- MIHÁLYI GÁBOR** 1966: Beckett Godot-ja és az elidegenedés mitológiája. In: Híd, 4. sz.
- MIHÁLYI GÁBOR** 1971: A patthelyzet drámái – Samuel Beckett. In: Végjáték. Lektorálta Almási Miklós. Gondolat Kiadó, Budapest
- MIHÁLYI GÁBOR** 1989: Godot-ra várva. In: 100 híres színdarab. I. kötet. Bp.: Népszava, 500-506. p.
- MIHÁLYI GÁBOR** 2003: Fehér tornacipők (*Pesti Színház*) In: Kritikai Lapok, 5-6. sz. 37-38. p.
- MILLER, CAROL RAWLINGS** 2000: *The Grove Press Guide to Waiting for Godot*. Brooklyn, New York: An imprint of Grove/Atlantic, Inc.
- MILLS, JAMES** 1990: *About the Playwright: Samuel Beckett*. Midsummer Magazine, Michigan, USA
- MTI** (1998) – National Theatre, London, 1998 október 22.
- NÁNAY ISTVÁN** 1999: A rendező munkája - Felkészülés. In: N.I.: A színpadi rendezésről. Magyar Drámapedagógiai Társaság, Budapest, 35-67. p.
- NÁNAY ISTVÁN** 2006a: Visszapillantó – Interjú. Az interjút készítette Gergely Zsuzsa. In: Kisvárdai Lapok, június 30. 6-7. p.
- NÁNAY ISTVÁN** 2006b: Egy zsúritag feljegyzései. In: SZÍNHÁZ szeptember, 16-20. p.
- N. N.** 1964: *Waiting for Godot*. In: The Times, december 31. London
- N. N.** 1991: *Godot-ra várva* (Gárdonyi Géza Színház). In: Heves megyei Hírlap, november 7.
- O'NAN, MARTHA** 1979: Names in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. In: Literary Onomastics Studies, 6. 246-260. p.
- ÖKRÖS LÁSZLÓ** 1965: Egy különös színházi élmény. In: Dél-Magyarország, november 18.
- PAVIS, PATRICE** 1996: *Előadáselemzés. Fordította Jákfalvy Magdolna*. Budapest: Balassi Kiadó 2003.
- PAVIS, PATRICE** 2000: A lapról a színpadra – nehéz születés. Fordította Sipócz Mariann. Theatron, nyár-ősz, 93-105. p.

**PAVIS, PATRICE** 2006: **Színházi szótár.** Fordították: Gulyás Adrienne és mtsai.  
L'Harmattan Kiadó, Budapest

**PÁL JÓZSEF – ÚJVÁRI EDIT – ANDRÁSI DOROTTYA et al. 2001: Szimbólum-  
tár.** Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Szerk.: Borus  
Judit, Ruttkay Helga. Budapest: Balassi Kiadó 2001.

**PÁLYI ANDRÁS** 1976: **Az ember kibújik a bőréből.** In: SZÍNHÁZ 5. sz. 19-20. p.

**PÁLYI ANDRÁS** 1988: **Beckett visszanez.** In: SZÍNHÁZ 8. sz. 16-17. p.

**PÁRKÁNY LÁSZLÓ [-párkány-]** 1966: **Felolvasószínpad** – Korunk Színháza sorozat. In: Észak-Magyarország május 30.

**PERÉNYI BALÁZS** 2006: **En attendant.** Zsámbék: *Godot-ra várva* háromszor.  
SZÍNHÁZnet nov. 28.  
[http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18333&catid=1:archivum&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=18333&catid=1:archivum&Itemid=7)

**PINCZÉS ISTVÁN** 2008: **Két *Godot-ra várva*.** Műhely. In: SZÍNHÁZ, 4. sz. 37-47. p.

**POUNTY, ROSEMARY and ZURBRUGG, NICHOLAS** 1981: **Notes on Samuel Beckett: Waiting for Godot.** Longman York Press, Essex

**RADNÓTI ZSUZSA** 2003: **Lázadó dramaturgiák száz éve.** In: Lázadó dramaturgiák.  
Palatinus Kiadó, Budapest. 7-36. p.

**ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR** 1994: **Csend és mozdulatlanság.** In: Új Magyarország 03.10.

**RÓNA KATALIN** 2000: **A reménytelenség és a remény komédiái.** In: Magyar Nemzet, március 18.

**SAÁD KATALIN** 1976: **Az autentikus Beckett: *Godot-ra várva* a szerző rendezésében.** In: SZÍNHÁZ 1976. 35-38. p.

**SÁNDOR IVÁN** 1965: ***Godot-ra várva* (Thália Stúdió).** In: Film – Színház – Muzsika október 15.

**SÁNDOR IVÁN** 1981: ***Godot-ra várva.*** In: Utunk szabályai éjszaka. Bp.: Szépirodalmi Kiadó, 331-333. p.

**SÁNDOR IVÁN** 1983: ***Godot-ra várva.* (Madách Kamaraszínház)** In: Film – Színház – Muzsika, október 26. 10. p.

**SÁNDOR L. ISTVÁN** 1994: **Cirkusz a szemétdomb tövében (Művész Színház)** In: SZÍNHÁZ, 9. sz. 16-18. p.

- SCHLUETER, JUNE and BRATER, ENOCH** (ed.) 1991: **Approaches to teaching Beckett's Waiting for Godot.** The Modern Language Association of America, New York
- SCHNEIDER, ALAN** 1958: **Waiting for Beckett: A Personal Chronicle.** In: Chelsea Review, 2. autumn, 3-20. p.
- SCHNEIDER, ALAN** 1975: **Working with Beckett.** In: Theatre Quarterly, Vol. V., No. 19. 27-38. p.
- STUBER ANDREA** 1994: **Kuplerájon belül és kívül.** In: Népszava, február 28.
- STRAUSZ TÜNDE** 1998: **Kiapadhatatlan hit a Térszínházban.** In: Open, November 3-10. 8. p.
- SÜKÖSD MIHÁLY** 1974: **Joyce és a válságregény.** Utószó. In: James Joyce: Ulysses. Fordította Szentkuthy Miklós. Európa Könyvkiadó, Budapest
- SZ. KÜRTI KATALIN** 1993: **Munkácsy Krisztus képei.** Alföldi Nyomda, Debrecen
- SZABÓ GYÖRGY** 1965: **Vita Beckett Godot-járól. Egy másik nézőpontból.** In: NAGYVILÁG, 11. sz. 1719-1723. p.
- SZÁNTÓ JUDIT** 2009: **Egy csúnya cukrosbácsi – Edward Albee: Lolita.** Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdió In: Criticai lapok XVIII. Évf. 4. szám 38. p.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY** 2000: **Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban.** In: Sz-M. M.: Újraértelmezések. Budapest: Krónika Nova Kiadó, 101-110. p.
- SZEPESI KRISZTINA** 2009: **A csend mint kommunikáció.** A verbális közléshiány tartalma és változatai Beckett: *Godot-ra várva* című tragikomédiája textusaiban. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem.
- SZILÁDI JÁNOS** 1982: **Rendezés és műértelmezés.** In: Tapsrend. Válogatott írások a színházról. Gondolat kiadó, Budapest, 16-19. p.
- SZONDI, PETER** 1956: **A modern dráma elmélete 1880-1950** (Theorie des modernen Dramas 1880-1950). Fordította Almási Miklós. Gondolat Könyvkiadó, Budapest: 1979.
- TASNÁDI ISTVÁN** 1993: **Woyzeck mopeden – Godot-ra várva** (*Miskolci Nemzeti Színház*) In: Criticai lapok 7-8. sz. 8-9. p.
- TASNÁDI ISTVÁN** 1994. **Pezsgő nihil** (*Művész Színház*) In: Critikai Lapok, 6. sz.

- TASNÁDI ISTVÁN** 1995: **Rúzzsal keresztet.** Beckett: (Nők) *Godot-ra várva.* (*Győri Nemzeti Színház*) In: *SZÍNHÁZ*, 6. sz. 23-24. p.
- TÓTHFALUSI ISTVÁN** 1983: **Vademecum.** Szokatlan szavak szótára. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó
- TÖRÖK GÁBOR** 1993: **Samuel Beckett és a "Godot".** In: *Holmi*, 2. sz. 179-190. p.
- TRINGER LÁSZLÓ** 1999: **A pszichiátria tankönyve.** Semmelweis Kiadó, Budapest
- TURCSÁNY MÁRTA** 1995: **Beckett: Godot-ra várva.** In: Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése. Bp.: Corvina, 209-214. p.
- UNGVÁRI TAMÁS** 1965a: **Godot-ra várva.** In: U. T.: *Világszínház.* Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 320-322. p.
- UNGVÁRI TAMÁS** 1965b: Egy színházi kísérlet. In: *Magyar Nemzet* november 17.
- ÚJVÁRI EDIT** 2001: **Szimbólumfelfogásunk.** In: Pál és mtsai: *Szimbólumtár.* Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Szerk.: Borus Judit, Ruttkay Helga. Budapest: Balassi Kiadó
- VARANNAY AURÉL** 1965: **Godot mellett, Beckett ellen.** In: *NAGYVILÁG*, 12.sz. 1869-1870. p.
- VARGA LÁSZLÓ** 1966: **Beckett és a korszerűség.** In: *Kritika*. 1966. 5. sz. 33-38. p.
- VÁROSI ISTVÁN** (ford.) 1987: **Szent Ágoston: Vallomások** (Confessiones). Gondolat kiadó, Budapest.
- VASS ZSUZSA** 1984: **Godot-ra várva** (*Madách Kamaraszínház*) In: *SZÍNHÁZ*, 3. sz. 21-24. p.
- VINCZE LÁSZLÓ** 1966: **Vizsgálati módszerek a lélektanban. A teszt.** Tankönyvkiadó, Budapest
- VINKÓ JÓZSEF** 1982: **Hiánydramaturgia.** In: *Hiánydramaturgia.* Szerkesztette és a bibliográfiát összeállította Vinkó József. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 113-116. p.
- VÖLKER, KLAUS** 1986: **Beckett in Berlin.** Berlin, Hentrich
- WALSH, MARTIN. W.** 1992: **Taking a Knook: a footnote to Godot.** In: *Journal of Beckett studies*, 137-140. p.

**WORTH. KATHARINE** 1990: **Text and Performance. Waiting for Godot.** Houndmills, Basington, Hampshire, London: Macmillan

**ZAPPE LÁSZLÓ** 2006: **A csalóka remény.** Samuel Beckett: *Godot-ra várva – Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház.* Kisvárdai lapok, július 2.

**ZOLNAY VILMOS** 1971a: **Az Oidipusz király és a Godot-ra várva.** In: Z. V.: *Az írói mesterség. A mű és elemei.* Bp.: Gondolat, 198-203 p.

**ZOLNAY VILMOS** 1971b: **Kétség s remény a Godot-ra várva c. tragédiában.** In: Z. V.: *Az írói mesterség. A mű és elemei.* Bp.: Gondolat, 211-214. p.

**ZSILKA TIBOR** 1974: **Stilisztika és statisztika.** Akadémiai Kiadó, Budapest

### **3. BIBLIÁK**

**CÁROLI GÁSPÁR** (ford.) 1590: **SZENT BIBLIA** *Az Az ISTENNEC Ó ES WY TESTAMENTVMANAC PROPHÉTÁC és APOSTOLOC által meg iratott Szent Könyuei.* Nyomtatott Visolban Mantskovit Balint által MDXC Bódog aszszon hauanac 10. napian. Vizsoly. Példabeszédek 13. rész 12. vers. 610. p.

**KÁROLI GÁSPÁR** (ford.) 1846: **SZENT BIBLIA** *azaz ISTENNEK O és UJ TESTAMENTOMÁBAN foglaltatott egész SZENTIRÁS.* Reichard Károly és fiai költségével 's betűivel. Kőszegen. Példabeszédek 13. rész 12. vers 725. p.

**KÁROLYI GÁSPÁR** (ford.) 1959: **Szent Biblia** *azaz Istennek Ó és Újtestamentomában foglaltatott egész Szent Írás.* Budapest. Példabeszédek 13. rész 12. vers. 566. p.

**KÁROLI GÁSPÁR** (ford.) 2006: **Szent Biblia** *azaz Istennek Ó és Újtestamentomában foglaltatott egész Szent Írás.* Budapest: Magyar Bibliatársulat. Példabeszédek 13. rész 12. vers 633. p.

**HOLY BIBLE** 1611, 1881-1885. *Self-Pronouncing Edition Revised Standard Version. Translated from the original tongues being the version set forth A.D. 1611, revised A.D. and A.D. 1901, authorized and revised A.D. 1946-1952.* A MERIDIAN BOOK, Published by The Penguin Group. United States of America

**HOLY BIBLE** 1899. *Translated from the original tongues. Published by* Douay-Rheims

**HOLY BIBLE** 1952. *Self-Pronouncing Edition Revised Standard Version. Translated from the original tongues being the version set forth A.D 1611, revised A.D. and A.D. 1901, authorized and revised A.D 1946-1952.* A MERIDIAN BOOK, Published by The Penguin Group. United States of America

**HOLY BIBLE** 1964. *Self-Pronouncing Edition Revised Standard Version. Translated from the original tongues being the version set forth A.D 1611, revised A.D. and A.D. 1901, authorized and revised A.D 1946-1952.* A MERIDIAN BOOK, Published by The Penguin Group. United States of America

**HOLY BIBLE** 1989. *The New Revised Standard Version.* Iowa falls, Iowa: WORLD Bible Publishers, 50126, USA

**HOLY BIBLE** 1996. Nashville, Tennessee: Holman Bible Publisher. Proverbs 13:12.

**JAMES, KING** (authorized by) 1997: **The Bible.** *King James version with Apocrypha.* Oxford, New York: Oxford University Press

**JAMES, KING** (authorized by) 2002: **The Holy Bible.** *King James version.* London, England

## **4. SZÓTÁRAK, WEBSZÓTÁRAK**

**BROWN, LESLEY** (ed.) 1933: **The New Shorter Oxford English Dictionary**. Oxford: Clarendon press

**MERRIAM – WEBSTER** (ed.) 1986: **Webster’s Third New International Dictionary**. London, Chicago

**ORSZÁGH LÁSZLÓ** (szerk.) 1970: **Angol-magyar szótár**. Budapest: Akadémia Kiadó

**POLLÁK KAIM** 1881: **Héber-magyar teljes szótár**. Budapest. Nyomatott Löwy és Alkalaynál, Pozsonyban

**MERRIAM – WEBSTER’S ONLINE DICTIONARY**

<http://www.m-w.com/dictionary>

**MTA SZTAKI** 1995-2007: **English-Hungarian, Hungarian-English Online Dictionary**. Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai és Automatizálási Kutató Intézete Copyright © 1995-2007 [MTA SZTAKI](http://dsd.sztaki.hu) Kiadja: T-Online Magyarország Zrt. <http://dsd.sztaki.hu>

**MTA SZTAKI** 1995-2007: **Webster's Ninth New Collegiate Dictionary**. SZTAKI Szótár Copyright © 1995-2007 [MTA SZTAKI](http://dsd.sztaki.hu) . Kiadja: T-Online Magyarország Zrt. <http://dsd.sztaki.hu>



# VII. FÜGGELÉK

## 1. Összefoglaló

**Pinczés István**

### **„4D Ro” analógiájú művészi hatáskereső vektorizációja Samuel Beckett *Waiting for Godot* című tragikomédiájában**

Szöveg és rendezés: a szövegközpontú drámaértelmezés  
mint a rendezői koncepció kialakításának alapja

Két Akárki Valakire várva – a „lap”-ról a „deszká”-ra:  
a francia és az angol szövegváltozat komparatív felmérése,  
az angol szöveg fordítása, jelalapú értelmezése,  
a modernkori moralitásjáték rendezői koncepciójának kialakítása  
– különös tekintettel a négydimenziós Rorschach-teszt analógiájú  
művészi hatáselemek jelhálós vektorizációjára

Doktori (DLA) értekezés

A dolgozat egy konkrét dráma szövegének elemzése és fordítása segítségével a rendezői alkotófolyamat felkészülési szakaszába enged betekintést.

A dolgozat szerzője a **vektorizáció** metodológiai és dramaturgiai eszközeit, valamint a pszichológiában közismert projektív teszt analógiáját használta az enigmatikus *Godot*-metaforára épülő darab színházi jelcsoportjainak értelmezéséhez.

A dolgozat – érintve az abszurd színházat az egzisztencialista filozófiához kötő szálakat és a posztmodern alkotói módszerrel rokon eljárásokat Beckett művében – foglalkozik a *Godot*-enigma értelmezésével és genezisével, kitekint a 20. századi két-nyelvűség irodalmi jelenségére, a többnyelvű alkotók között Beckett „nyelvköziségére”.

Regisztrálja a francia színműváltozat és az angol tragikomédia műfaji különbözőségét, áttekinti a nemzetközi szakirodalom vélekedését a két szöveg minőségéről.

Fölméri a négy francia és a négy angol nyelvű szöveggeneráció fő textuális különbségeit, és magyarázatot ad a korábbi magyar fordítás kérdéses szövegtartományainak eredetére. Számba veszi a magyar szövegkiadásokat, és áttekinti a dráma magyar fogadtatásának kritikai anyagát.

Az elkészült új magyar fordítás segítségével komparatív szövegvizsgálati eredményeket közöl a két autorizált Beckett-műről, feltárva a szerző kreatív fordítói-átdolgozói munkamódszerének tendenciáit. Tematikusan csoportosított bő példaanyaggal szolgálva bizonyítja, hogy az angol szövegváltozat mind formai, mind tartalmi vonatkozásokat tekintve jobb, kiérleltebb, játszhatóbb alkotás.

A dolgozat utolsó fejezete számba veszi a jelentős külföldi *Godot*-előadásokat, az ősbemutatók mellett kitér a szerző saját rendezésére, Brecht torzóban maradt rendezői koncepciójának ismertetésére, Tábori György és mások színházi kísérleteire. A korabeli sajtóanyagra támaszkodva áttekinti a hazai és a határon túli magyar nyelvű színházi előadáskonceptiókat is. Végül fölvázolja a darab szövegvizsgálata és értelmező fordítása közben kialakult rendezői darabértelmezést, a modernkori szupramoralitás koncepcióját, ami alapját képezi egy létrehozandó színházi előadásnak.

A disszertáció mellékletét a dolgozat szerzőjének angoltól készült új magyar fordítása, a két szöveget összehasonlító „multitextus”, valamint kiegészítő adatok és dokumentumok képezik.

## **2. Summary**

**Pinczés, István**

**The vectorization of the effects of artistic means  
analogous with the „4D Ro”  
in the tragicomedy  
*Waiting for Godot* by Samuel Beckett**

Text and staging: text oriented drama analysis  
as a basis for director's conception

„Two Everymen Waiting for Somebody” – from the „pages” onto the „boards”:  
a comparative survey of the French and English texts,  
the translation and semiological analysis of the English text version,  
the formulization of the conception of the modern style morality play – with special regards  
at the semiological network vectorization of the artistic effects  
analogous with the four dimension Rorschach test

DLA thesis

The author, while analyzing and translating the text of a dramatical piece, gives an introspection into the preliminary phase of the preparational process of staging.

He adopts the methodological and dramaturgical means of vectorization, as well as the analogy of the well-known psychological projective test, to elucidate the group of theatrical signs, based on the enigmatic Godot-metaphore in the play.

Touching upon the ties connecting theatre of the absurd to existentialist philosophy, as well as writing technique of Beckett similar to that of the post-modern literature makers, the study sets out to interpret the Godot-enigma and examines the impulses of its origin. It surveys the phenomenon of bilingualism in 20th century literature, and states the inerglottal

status of Beckett as compared to poliglottal writers. It outlines the differences of genre between the French play and the English tragicomedy version, and resumes the international critical reviews about the values of the two original texts.

Describing the main textual differences of the four generations of the French and another four generations of the English texts, it gives an explanation regarding the dubious origin of some dialogues in the previous Hungarian translation. It takes stock of the Hungarian text editions, and surveys the Hungarian press reviewing the drama piece.

Using the new Hungarian translation, the thesis gives a detailed comparative analysis of the two authorized texts both by Beckett, discovering the creative tendencies in the working process of his, in the course of translating and re-arranging his own play. With numerous examples selected and collected into thematic groups, it proves that regarding both its form and its content, the English version is a much better, a more perfect, and a moreactable play.

The last chapter mentions performances of importance in international theatre, starting at the world premier, touching upon Beckett's own directing *Godot*, delineating the unfinished conception of Brecht, and the experimental stagings by Georg Tabori and other directors. It gives a full survey of the Hungarian language productions performed in Hungary and over the border, using the critical essays of the period. The author of the thesis describes his artistic conception of a modern style supramorality play, derived from the results of his close text analysis and construing translation process, which will serve as a basis for his future production.

The full text of his new Hungarian literary translation, the comparative „multitext” of the play written in two languages is to be found in the appendices, as well as some additional data and documents concerned.